Kulturgeschichtliche Betrachtung von Pietro Chiari's „Commedie"

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktor-Würde

der Philosophischen Fakultät

der Ludwig-Maximilians-Universität zu München

vorgelegt von

Dorina Lucchesi
aus Dresden.

1938

Bernhard Sporn Verlag Zeulenroda

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

D 19

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
1. Charakteristik Pietro Chiari's	5
2. Venedig während Chiari's Tätigkeit als Komödienschreiber	6
Politische Lage	6
Venedig als Fremdenstadt	6
Venedig und Frankreich	7
3. Chiari's Stellungnahme zur Bühnendichtung	9
Das Theater als Erziehungsanstalt	9
Der Theaterdichter, das Publikum, der Impresario, die Schauspieler und die übrigen Angestellten des Theaters	9
4. Allgemeine Bestrebungen zur Überwindung des Barocktheaters	13
Der neue Sinn des Theaters	13
Schauspieler und Publikum	14
Das neue Theater	15
5. Die Verwirklichung von Chiari's Reformvorschlägen in seinen „Commedie"	17
Chiari's Abhängigkeit vom Publikum	17
Elemente in Chiari's „Commedie", die dem Seicento angehören	19
Elemente in Chiari's „Commedie", die dem Settecento angehören	22
6. Aufklärung und Erziehung als wichtigstes Thema für Chiari's „Commedie"	24
„Filosofia"	24
Erziehung	24
Kindererziehung	26
Erziehung zu Frauen	27
Erziehung zu Männern	30
Erwachsenenerziehung	32
Naturwissenschaften	39
7. Die Wahl der Vorlagen für Chiari's Theaterstücke	44
Rührkomödien	44
Goldoni	45
Molière	46
Antike Autoren	46
Reisebeschreibungen	46
Schlußbetrachtung	49
Anmerkungen	52
Literaturverzeichnis	55

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41554005_0079

1. Charakteristik Pietro Chiari's.

Pietro Chiari kam 1746 nach Venedig. Er war ungefähr 35 Jahre alt, kam gerade von einer Reise durch Italien und war mit einem Wissen bepackt, wie es damals einem „Gebildeten" geziemte. Doch was er eigentlich erlebt hatte, wissen wir nicht. Aus seinem Leben hat er nur wenig erzählt [1]). Er gehörte zu jenen Emporkömmlingen, die durch die Lebendigkeit und Schmiegsamkeit ihres Geistes, durch ihre Redegewandtheit und dank ihres außerordentlich feinen Spürsinns es stets fertig brachten, aktuell, geistreich, modern zu wirken. Was ihm an Tradition und echter Bildung fehlte — er stammte aus einer unbekannten, bürgerlichen Familie in Brescia — wollte er durch Belesenheit und kühnes Auftreten ersetzen. In einem Jesuitenkolleg in Modena war er erzogen worden, dann hat er selbst dort Unterricht gegeben. Nebenbei versenkte er sich in philosophische Schriften; doch bloßes Wissen aus Büchern genügte ihm nicht für sein Emporkommen, und so stürzte er sich bald in das Leben außerhalb der Studierstube. Über sein Ziel: etwas darzustellen, ist er nicht hinausgekommen. Ihm war es gelungen, ein zu seiner Zeit sehr umstrittener, vielgenannter Mann zu sein; doch war er eben immer nur ein Emporkömmling, zur Persönlichkeit wurde er nicht. — Nie zeigt sich bei Chiari ein starker Wille, irgendeine Idee klar zum Ausdruck zu bringen. Er schwankt mit den Stimmungen seiner Zeit hin und her, er sieht kein Ziel und auch keinen Sinn im allgemeinen Geschehen. In seinen „Commedie" sind nur Ansätze für bestimmte Ideen, viel nette Einfälle sind eingestreut, aber nur sehr selten wirkliche Gedanken. Chiari hat viel gelesen, aber nie hat er einen eigenen festen Standpunkt gefunden. Nie war er auch selbst schöpferisch. Er war weder Gelehrter noch Künstler, er war der Komödienschreiber vom Teatro San Samuele, San Giovanni Cristostomo und — als Goldoni's Nachfolger — vom Teatro San Luca. Neben seinen Theaterstücken fabrizierte er noch Romane, Zeitungsartikel, Abhandlungen und Gedichte. Aus der Unzahl seiner Schriften liest man immer wieder eine ängstliche Sehnsucht nach Fortschritt alles Lebens. Chiari sah wohl den allgemeinen Verfall in seiner Zeit, doch war er fest davon überzeugt, daß alles nicht so schlimm werden würde, wie es aussah. Er glaubte, oder hoffte doch wenigstens, daß das Gute, die Tugend, am Ende siegen würde. Von all seinen Schreibereien sind uns seine Theaterstücke am wichtigsten: nicht wegen ihres ziemlich unbedeutenden dichterischen Wertes, sondern aus kulturgeschichtlichen Gründen, als Spiegel venezianischen Lebens seiner Zeit.

2. Venedig während Chiari's Tätigkeit als Komödienschreiber (1748—70).[2)]

Politische Lage: Um dieses Venedig mit einem Worte zu charakterisieren: es war das Venedig des sinkenden Rokoko, kurz vor dem Sturze der ehemals so stolzen „Repubblica Venezia". Seit dem Frieden von Aachen (1748) hatte Italien eine fast fünfzigjährige Friedenszeit gehabt: eine Zeit der Erholung, eine Zeit aber auch, die schon auf die kommende Revolution zu arbeitete und auf die Einigung Italiens.

Unter den italienischen Staaten nahm Venedig eine Sonderstellung ein. Die alte Republik hatte nie unter Fremdherrschaft zu leiden, weder unter spanischer, österreichischer oder bourbonischer, bis sie 1797 an Altersschwäche in Napoleons Armen starb. Sie hatte nicht mehr genügend Kraft, sich gegen diesen Gewaltherrscher zu behaupten. Wenn dies nun auch kein ruhmreicher Tod war, so konnte sich doch andererseits der Eroberer nicht rühmen, daß Venedig wie so viele andere Staaten ihm freudig entgegengelaufen wäre! Die Lombardei, besonders Mailand, war das Tor nach Frankreich. Vom Norden her strömten die modernen Ideen über Mailand nach Italien. Im Gegensatz hierzu war Rom der Mittelpunkt der überzeitlichen, ewigen Kultur der Antike und des Christentums. Venedig lag abseits. Es führte ein von allen Staaten beeinflußtes, doch ziemlich unabhängiges Leben. Noch immer stand der Doge zusammen mit dem Großen Rat an der Spitze des Staates. Die Mitglieder dieser Regierung durften nur aus dem Adel erwählt werden. Doch war der Adel käuflich geworden und hatte an Macht und an Kraft verloren. Ende des 18. Jahrhunderts stand der reiche, konservative Adel dem ärmeren, bürgerlich gesinnten, revolutionären Adel entgegen. Auch an diesem Zwiespalt rieb sich die alte Republik langsam auf. Außenpolitisch sah Venedig vorläufig keine Gefahr. Jedoch waren die Venezianer auch nicht mehr das mächtige Handelsvolk von ehedem. Durch die Entdeckungen neuer Handelsgebiete und Kolonien in Amerika und auf dem Seewege nach Indien war Venedig besonders von Spanien zurückgedrängt worden. Seine gefährlichsten Feinde auf dem Meere waren die Seeräuber!

Venedig als Fremdenstadt: Venedig war müde und alt, seine Kraft war verbraucht. Es lebte nicht mehr von Taten, sondern von dem Ruhm seiner vergangenen Größe. Sein Leben war nur noch Theater, Schauspiel, Karneval: Venedig wurde zum Vergnügungsort für alle Welt. Aus allen Ländern kamen die Menschen herbeigeströmt in

diese heitere, freie Stadt. Venedig war wirklich eine Fremdenstadt geworden: in Italien hielt es jetzt den Vorrang in Bezug auf Theater, Musik, Malerei, Buchhandel, Verlags- und Zeitungswesen. Schon im Oktober begann der Karneval mit seinen Maskenbällen, Theatervorführungen und Konzerten. Jeder Tag brachte ein neues Fest, jeden Tag gab es neue Überraschungen; sei es, daß irgendein Herrscher gefeiert wurde oder eine Tänzerein oder, daß sich ein heftiger Kampf entwickelte wegen eines aufsehenerregenden Traktates oder eines Tageshelden. Venedig war jedenfalls immer in Spannung, Erregung, Begeisterung. In Wirklichkeit war dieses Leben aber nur ein Rausch mit all seinen Freuden und Folgen. Hinter all der phantastischen Pracht, hinter all der Verschwendung, stand vielfach drückende, auch seelische Armut. — Jedes große und kleine Ereignis wurde auf dem Papier festgehalten, sei es in Briefen, Memoiren, Zeitungen, Traktaten, Gedichten, Romanen oder Dramen. Unter der Flut von Abhandlungen über alles, was man sich nur denken kann, war freilich nur Weniges von bleibendem Wert. Die meisten Schriften waren Plaudereien, auch von Unwissenden und Ungebildeten zu verstehen, in Form von Briefen meist, anekdotenreich, mit anschaulichen Beispielen aus allen Zeiten und Ländern kunstvoll ausgeschmückt, oder auch in knappem, journalistischem Stil. Sie waren alle mehr oder weniger auf Augenblickswirkung eingestellt, sie bemühten sich, aktuell und interessant zu sein. Die meisten Schriftsteller beschauten sich nur die Welt und das, was auf ihr und um sie geschah. Sie wollten aufklären, unterhalten, belehren. Nur sehr wenige aber waren Gelehrte, die Leben und Welt durchforschten, durchdrangen, oder Künstler, die ein neues Leben gestalteten. In Venedig wurden aber nicht nur belanglose Schriften gedruckt und verlegt, sondern aus ganz Italien und besonders aus Frankreich und später auch aus England wurden oft zuerst hier wichtige Werke veröffentlicht. Vielfach erschienen Übersetzungen aus dem Lateinischen, Griechischen, Hebräischen, Französischen, Englischen, auch aus orientalischen Sprachen. Bereitwillig kam Venedig seinen vielen fremden Gästen entgegen und suchte sie mit immer anderen Neuigkeiten zu überraschen und sich dabei ihren Eigenarten anzupassen. Führend auf allen Gebieten des gesellschaftlichen Lebens war allerdings Frankreich: Sprache, Kleidung, Essen und Trinken, Wohnungseinrichtungen, Vergnügungen, alles sollte französisch sein [3].

Venedig und Frankreich: [4] Dennoch geschah Italiens große Umwälzung: seine Einigung, nicht nur durch den starken Einfluß französisch-revolutionärer Ideen, sondern auch in hohem Maße durch das Starkwerden antik-italischer Tradition. Zu einer ernsthaften Streitfrage zwischen Antike und Moderne kam es — im Unterschiede zu Frankreich — in Italien nicht. Die Moderne war hier ja eine direkte Weiterentwicklung aus der Antike. Wohl war es jetzt Mode geworden,

sich für die modernen französischen Ideen voll einzusetzen oder ebenso feurig dagegen zu kämpfen; doch im Grunde war die Fortdauer der alten Tradition jedem Selbstverständlichkeit. Die Antike war noch immer lebendig, nicht zu etwas Akademischem erstarrt. Die einen nur legten mehr Wert auf neue, moderne Ideen, die anderen mehr auf antike, traditionelle; die einen waren mehr revolutionär, fortschrittlich gesinnt, die anderen mehr konservativ. Das Eine schloß aber nicht das Andere aus. In zugespitzter Form wurde die Frage um Antike und Moderne zu einem Parteikampf zwischen „Italiani" und „Francesi". Pietro Chiari gehörte zu keiner der beiden Parteien. In seiner Fortschrittsgläubigkeit nimmt er begeistert die revolutionären Ideen aus Frankreich auf, doch nur, sofern sie ihm für Italien nützlich erscheinen. Die Autoren der Antike sollen seine Anschauungen von der Dichtkunst und vom Leben rechtfertigen.

Chiari's Stellungnahme zur Bühnendichtung.

Das Theater als Erziehungsanstalt: In seiner „Dissertazione storica e critica sopra il teatro antico e moderno“ [5] legt Chiari seine Stellung zur Bühnendichtung ausführlich dar. Es geht dabei von der Ars poetica des Aristoteles aus. In der damals üblichen Weise gilt die antike Bühnendichtung als Richtschnur für das moderne Theater: die Katharsis der griechischen Tragödie wird der rationalistischen Belehrung auf der Bühne gleichgestellt. Auch nach Chiari's Anschauung soll das Theater aufklären und belehren, es soll eine Schulung sein für das alltägliche Leben. Für ihn ist die ganze Welt ein Theater und die Bühne soll dieses große Theater widerspiegeln und erklären. Die Bühne sei auch in der Antike schon die Pflegstätte des menschlichen Geistes gewesen, nur dadurch sei „lo spirito di società“ entstanden. Dieser Geselligkeitstrieb und Geist, der die Gemeinschaft der Menschen in günstigster Weise fördern könne, müsse durch das Theater in die richtigen Bahnen gewiesen werden. Die Schauspieler müssen sich bemühen, lachend die Wahrheit zu sagen, die besten Lehrer seien „i scherzi, la passioni, e i piaceri.“ Was in der Antike gegolten habe, gelte auch noch heute: „Non furono istituiti i teatri per ridere semplicemente, ma per introdurvi ridendo la riformazion de' costumi“. Dieser Grundsatz müsse bestehen bleiben, auch wenn sich die Zeiten und mit ihnen der Geschmack wandle. Das Theater solle nicht bloß eine Vergnügungsstätte sein, sondern „un' imagine della vita umana“ und zugleich die Schule guten Benehmens. Bei einem Theaterstück solle die Moral in theatralischer Umhüllung auf das Publikum mit allen Mitteln einwirken. Das Leben, wie es auf der Bühne dargestellt wird, solle nicht zu nüchtern oder gar abstoßend wirken, sondern auf erheiternde, ergötzliche Art die Zuschauer beeindrucken, aufklären, belehren. Das Theatralische solle also nur eine schmückende Umrahmung sein, die aufklärerischen, belehrenden Elemente dagegen das Wesentliche.

Der Theaterdichter, das Publikum, der Impresario, die Schauspieler und übrigen Angestellten des Theaters: Chiari, als Theaterdichter von Beruf, weist auf die unumgängliche Notwendigkeit hin, die von Aristoteles aufgestellten Regeln von der Einheit der Zeit, des Ortes, der Handlung und der Charaktere zu beachten, damit das Theaterstück einen einheitlichen Charakter erhalte. Chiari meint, keine Handlung könne ohne diese Einheiten gefallen, denn sie sei dann „subito fuori del verisimile e della Natura.“

Am wahrscheinlichsten dünke uns eine Handlung, die sich während eines Tages abspiele. Nichts sei aber unwahrscheinlicher, als daß der Ort fortwährend gewechselt würde. Mit Einheit des Ortes sei allerdings nicht ein und dasselbe Zimmer gemeint oder derselbe Platz oder das gleiche Haus. Die Handlung könne sich zum Beispiel in einem Haus mit Garten abspielen. Doch innerhalb eines Aktes dürfe kein Szenenwechsel stattfinden, dies zerstöre zu sehr die Illusion. Während der einzelnen Pausen zwischen den Akten werde sowieso die Aufmerksamkeit der Zuschauer vom Stück abgelenkt, das sei dann der richtige Augenblick für einen Szenenwechsel. Der nächste Akt fessele dann sofort durch eine überraschende Neuheit. Wenn die Charaktere wohl einheitlich sein sollen, dürfen es jedoch nicht nur einwandfreie Charaktere sein. Sie sollen der Wirklichkeit entsprechen und durch ihre Gegenüberstellung aufklären und belehren. Die Einheit der Handlung schließlich sei das Gleichgewicht für das gesamte Stück. — Chiari fordert weiterhin eine enge Fühlungnahme des Theaterdichters mit seinem Publikum. Der Theaterdichter soll sich wie ein Lehrer den Schülern seinen Zuhörern anpassen und sie zu belehren suchen: („Marco Accio Plauto": Akt IV, Szene 2)

„Se il Teatro è la scuola, dove s'insegna a vivere,
Chi scrive pel teatro da precettor dee scrivere.
Sola filosofia maestra è della vita;
E n'è capace ognuno, se il riso a lei invita.
Studia i libri chi vuole saper quanto sia vasta,
Ma per i primi lumi sol la ragion gli basta.
Sulle scene il Poeta metter giammai non debbe
L'uomo, qual è in sestesso; ma qual esser dovrebbe."

Der eigentliche Gesetzgeber für die Theaterdichtung ist in Wirklichkeit jedoch für Chiari das launenhafte, sensationslüsterne Publikum. In seiner „Dissertazione" gibt dies Chiari sogar selbst zu: „Se il popolo non è soddisfatto sono vani tutti i precetti dall'arte comica lasciatici dall'Aristotile, dal Patrizio, dal Bani, dallo Scaligero, dal Giraldi, dal Nisieli, dal Mazzoni, e dal Castelvetro, per ottenere il gran fine d'avergli messa sotto degli occhi una buona commedia. Il primo maestro del Teatro si è il popolo; e deve essere egli l'interprete di tutti gli autori, che scrissero insegnamenti su questa materia... . Questo popolo che deve essere il giudice delle vere Commedie n'è il maestro altresì: perocché per soddisfarlo non c'è più sicura strada, que quella di studiar lui medesimo." Ähnlich sagt Chiari in der Einleitung zu „L'Amore della Patria": „Se Aristotele medesimo fosse nel caso mio, lascierebbe da parte tutti i suoi precetti poetici . . . . . Ci vuol altro, che farsi legislatori del buon gusto teatrale con un foglio die carta di sola Crusca ripieno. Bisogna provarsi a fare delle Commedie, che piacciono; e quando arriva a piacere a'vivi, questi non contano un zero, che de'violati precetti loro

si lamentino i morti." Ein Theaterstück müsse sich jedem Geschmacke des Publikums anpassen. Chiari sieht unter seinen Zuhörern solche, die ins Theater gehen aus Muße, andere aus Gewohnheit, wieder andere, um sich zu amüsieren, oder, um etwas zu lernen, oder auch aus Langeweile. Die Anforderungen und der Geschmack des Publikums ändern sich schnell, oft von einem Tag zum anderen. Damit ein Stück gefalle, müsse es dem Pöbel wie den Gebildeten, Vornehmen zusagen: „Il carattere della commedia sia universale, die modo che possa egli adattarsi alle inclinazioni diverse."

Der mächtigste Mann am Theater war aber der Impresario, er war Theaterbesitzer, Intendant, Regisseur in einer Person. Nicht aus Neigung zum Theaterwesen fühlte er sich zur Bühne hingezogen: meistens hatten ihn rein finanzielle Gründe bewogen, ein Theater zu eröffnen. In den „Commedie da camera" sieht Chiari im Impresario den ärgsten Feind einer Theaterreform. Er sei nur Geschäftsmann und trete nur dann für Änderungen des Theaterwesens ein, wenn sie für ihn einen geldlichen Gewinn bedeuten. Ihm sei immer nur wichtig, daß sein Theater voll sei und das Publikum Eintrittsgeld zahle. Er sei für jegliche Neuerung eingenommen; sei es, daß ein Goldoni realistische Charakterkomödien auf seine Bühne bringe, oder daß ein Antonio Sacchi die „Fiabe" von Carlo Gozzi in der alten Art der commedia dell'arte mit seiner Truppe aufführe. Der Impresario sei nur darauf bedacht, sein Publikum zufrieden zu stellen, damit das Theater ihm auch weiterhin die unversiegbare Geldquelle bleibe. So sei er immer auf Theatereffekte bedacht; prächtige Dekorationen und komplizierte Maschinerien sollen traumhafte, verblüffende Wunder auf die Bühne zaubern, das Publikum solle sich berauschen und seine unersättliche Gier nach Sensationen stillen können. Einmal müsse ein Ballett auftreten, dann wieder himmlische Musik erklingen, das Publikum dürfe nie zur Besinnung kommen, die Magie der Bühne solle es in ihrem Banne halten. Ein anderes Mal sollen aktuelle Tagesfragen diskutiert werden. Wie der Theaterdichter, so sei auch der Impresario gezwungen, sich stets nach dem verwöhnten Publikum zu richten. —

Um dieses Publikum nun zu befriedigen, war ein gewaltiger Theaterapparat nötig. Man wollte viel bunte Farben sehen, viel Bewegung, derbe Späße, zierliche Tänzerinnen, man wollte zarte Musik hören, Liebesgeflüster, Erdbeben und Donnergeroll, furchtbare Götter mußten auf der Bühne erscheinen, liebliche Nymphen im Mondenschein tanzen und dazwischen immer Arlecchino, der mit allen seine Scherze treibt und allen hilft. Chiari als Theaterdichter wußte sich dieser Überfülle an notwendigen, d. h. vom Publikum verlangten Theatereffekten kaum zu erwehren. Immer wieder mußte er Rücksicht nehmen, auf die Vorschriften des Impresario, die Wünsche des Publikums und die Forderungen der Schauspieler, der anspruchsvollen Schauspielerinnen und

Sängerinnen, die Theaterdekorateure, den Komponisten, die Musiker, auf alle, alle!

In den „Commedie da camera" entrollt uns Chiari ein Bild nach dem anderen aus der bunten Mannigfaltigkeit des damaligen Theaters, mit all der äußerlichen Pracht sowie mit den sittlichen Übelständen: Alle am Theater Beschäftigten — so meint Chiari, um kurz zusammenzufassen — betrachten das Theater nur als Gelderwerb und kümmern sich nicht im geringsten um eine Reform. Sie haben nur die eine Sorge: bei möglichst wenig Mühe und Arbeit möglichst viel Geld zu verdienen und den Impresario zufrieden zu stellen, damit sie nicht den vielen Arbeitsuchenden Platz machen müssen. Die Schauspielerinnen zum Beispiel brauchen vielerlei prächtige Kostüme, Bänder, Schmuck, Schminke, Salben, Parfüms: nie können sie alles dies von dem geringen Gehalt bezahlen und sind so auf reiche, freigebige „Protettori" angewiesen. Der Impresario schreibt ihnen ungezählte Empfehlungsbriefe und vermittelt Zusammenkünfte, aus Ersparnisgründen liegt ihm viel an solchen Beziehungen seiner Angestellten zu reichen Beschützern. Der Protettore ist meist ein Conte (wenn auch nur dem Namen nach!) der seine „bella virtuosa" (senza virtù, meint Chiari ironisch) morgens besucht, wenn sie noch im Bett liegt. Sie trinken gemeinsam ein Täßchen Schokolade; dann kommt die Kammerzofe mit dem Perückenmacher, um die stets gefeierte und überall bewunderte Schauspielerin oder Tänzerin fertig anzukleiden und zu schmücken. Dabei kann der Protettore seine Geschenke zeigen: Stoff zu einem Kleide, Schmuck und Parfümerien, oder auch ein Sonett, das er zum Lob seines Schützlings verfertigt hat. Vielleicht kommen unterdessen noch andere Protettori, man unterhält sich, man zankt sich, man versöhnt sich wieder. — Beim Theater kommt es meist mehr auf viele als auf talentierte Künstler an. Nur sehr selten ist unter den vielen Schauspielern, Malern, Sängern, Technikern, Schneidern, Dienern wirklich einer, der seinem Berufe Ehre macht. Das Publikum ist auf jeden Fall begeistert, wenn es die durcheinanderwirbelnden Beine der Tänzerinnen sieht, die bezaubernden Stimmen und Instrumente hört und sich von den prunkvollen Dekorationen und wunderbaren Maschinerien verblüffen läßt. Die vielen am Theater Beschäftigten sollen immer ihr Bestes tun, das Publikum zu ergötzen und es zu Tränen der Freude und des Mitleids hinzureißen. — Mit all diesen Klagen hat Chiari wohl im allgemeinen recht gehabt. Ob er jedoch zu einer Reform des Theaters in der Tat viel mit beigetragen hat, wollen wir noch betrachten.

4. Allgemeine Bestrebungen zur Überwindung des Barocktheaters.

Der neue Sinn des Theaters: Das Theater des 18. Jahrhunderts war nicht mehr Jahrmarktbude und auch nicht mehr Hoftheater. Aber es trug von beiden noch Merkmale mit sich: das Derbe und fabrikmäßig Traditionelle der verfallenen commedia dell'arte hatte sich mit dem Feinen und Komplizierten des barocken Hoftheaters unlösbar verbunden. Das Theater war jetzt ein Sammelplatz alles gesellschaftlichen und kulturellen Lebens. Hier strömten alle Geistes- und Geschmacksrichtungen zusammen und flossen wieder in einem breiten Strome in das alltägliche Leben zurück. Die Zuschauer gehörten zu allen Schichten des Volkes. Die Dichtung sollte nicht mehr Selbstzweck sein, sondern für die Ideen der Aufklärung werben. Nicht nur die übermäßige Pracht der Bühnenaufmachung widersprach den rationalistischen Forderungen der Aufklärung, sondern vor allem auch die sittlichen Übelstände des gesamten Theaterwesens [6].

Damals erschienen unzählige Abhandlungen über das antike und moderne Theater: über seine geschichtliche Entwicklung, über seine Wandlung und ideale Bestimmung. Kaum ein Autor unterließ es, als Einleitung zu seinen Theaterstücken eine Betrachtung über das Theater anzustellen, meistens mit vielen Beispielen aus der gesamten Theatergeschichte. Die Verfasser von Theaterstücken waren sich der entscheidenden Stellung des Theaters bewußt, die Abhandlungen über das Theater zeigten ihren eigenen Standpunkt zu dieser wichtigen Institution. Dieselben Gedanken kehrten immer wieder, oft sogar mit gleichen Worten. Das griechisch-römische Theater war allen Vorbild; denn die Antike erschien ihnen als gleichbedeutend mit ragione und natura. So waren auch die aristotelischen Regeln von den vier Einheiten notwendiges Rüstzeug für den Theaterdichter: Dichtung dachte man sich ja überhaupt als etwas regelrecht Konstruierbares, als eine nach bestimmten Gesetzen von jedem erlernbare Wissenschaft. Glaubwürdigkeit der Geschehnisse, abschreckende und vorbildliche Handlungen und die Möglichkeit aufklärender und belehrender Wirkung auf das Publikum waren die wichtigsten Forderungen der Theaterreformatoren. Das Schwergewicht lag auf der erzieherischen Wirkung der Theaterstücke: „I Poeti hanno per loro primo fine di condurre gli animi al bene, e all'eterna o civile felicità." — „Può divenire il teatro una dilettevole scuola de' buoni costumi e una soave cattedra di lezioni morali." [7] — „Le princi-

pal but de la Comédie est celui de corriger en critiquant." — „Mettons tout en usage pour le (= le thèâtre) réformer au point d'en faire un amusement aussi utile qu'agréable." — „La vertu est, en grande partie, l'ouvrage de l'éducation." [8] — „Il vizio si espone per farlo odiare e fuggire: ma la virtù, perchè sia amata e seguita." [9] Auch noch Alfieri sah im Theater die Erziehungsstätte seines Volkes. Doch in seinen Werken zeigt sich schon der Übergang zur Romantik: seine Nation sollte nicht zu Weltbürgern erzogen werden, sondern zu Staatsbürgern. So schrieb er 1783 in seiner Antwort an Calzabigi: „Io credo fermamente che gli uomini debbano imparare in teatro ad esser liberi, forti, generosi, trasportati per la vera virtù, insofferenti d'ogni violenza, amanti della patria, veri conoscitori dei proprii diritti, e in tutte le passioni loro ardenti, retti e magnanimi." Das Drama, daß die Theaterreformatoren erstrebten, sollte ein Abbild der Wirklichkeit sein, der gegenwärtigen, vergangenen oder zukünftigen. Es sollte dazu geschaffen sein, den Zuschauern klar und eindringlich zu zeigen, wie das Leben ist und wie es sein soll. Die Vernunft als Naturgesetz sollte sich mehr und mehr gegenüber veralteten, überlebten Dogmen und Gesetzen des Staates, der Kirche und der Gesellschaft durchsetzen.

Schauspieler und Publikum: Sehr ernst und streng dachten die Reformatoren über die Mißstände unter den Schauspielern. Ganz unvereinbar mit den Idealen der Aufklärung erschien ihnen, daß die Schauspieler nur auf der Bühne tugendhafte Helden darstellten und nicht auch im alltäglichen Leben ein Vorbild für die menschliche Gemeinschaft waren. Vorläufig aber sei das Theater eher ein Freudenhaus als eine Schule der guten Sitten, schreibt Scipione Maffei. Er ist nicht der Einzige, der sich überhaupt gegen das Auftreten von Frauen auf der Bühne wendete. Ebenso übertrieben streng war die Forderung, die Theater wegen der sittlichen Übelstände ganz zu schließen, was sehr streng kirchlich gesinnte Männer, wie zum Beispiel der padre Concina [10] forderten. Beide Vorschläge waren jedoch erfolglos. Am umfassendsten und am weitsichtigsten waren die Reformpläne von Luigi Riccoboni [11]. Er brachte den Vorschlag, eine strenge Zensurbehörde einzurichten, die darüber wachen sollte, daß nur solche Stücke zur Aufführung gelangen sollten, die moralisch und politisch nicht anrüchig seien. Die Schauspielerinnen und Tänzerinnen müßten anständig gekleidet sein. Verheiratete Schauspielerinnen dürften nur mit ihrem Gatten zusammenleben, sonst würden sie nur die Hälfte ihres Gehaltes ausgezahlt bekommen oder aus der Truppe ausgestoßen werden. Damit die Schauspieler und vor allem die Schauspielerinnen nicht auf „Protettori" angewiesen wären, sollten sie einen festen, vereinbarten Lohn erhalten und alle Nebenausgaben, wie Kostüme, Schminke usw., bezahlt oder geliefert bekommen. All die Mißstände unter Schauspielern und Publikum könnten aber dadurch leicht behoben werden,

daß auch das Theatergebäude den sittlichen Forderungen angepaßt werde; denn es war ganz allgemeiner Brauch, daß sich Zuschauer und Schauspieler während des Theaterstückes in den Logen besuchten, sich unterhielten, Erfrischungen genossen und die anderen Zuschauer beobachteten und bekrittelten. In seinem „Plan du Théâtre" ging Riccoboni von dem Gedanken aus, daß es nicht genüge, immer wieder Anstand und Ordnung zu predigen, sondern daß auch das Theatergebäude nach neuen Gesichtspunkten eingerichtet werden müsse. Das Theater solle geräumig sein und hell beleuchtet. Jeder der fünf Ränge solle für ein bestimmtes Publikum reserviert werden: der erste Rang für die „Noblesse", der zweite für die „Bourgeoisie", der dritte und vierte Rang für das „Peuple" der fünfte unterhalb des ersten Ranges (in Venedig meist Rez-de-Chaussée genannt) noch für die „Noblesse" wie auch das Parterre. Niemand aus dem Publikum dürfe die Bühne betreten. Die Schauspieler sollen bequeme Ankleideräume haben. Auch Erfrischungsräume und kleine Salons sollen eingerichtet werden. Allerdings müsse für all diese Neuerungen ein bestimmter Fond bereit sein, vielleicht vom Senat, einem Fürsten oder sonstigem Gönner gestiftet werden, auch schon, damit die Schauspieler ihr regelmäßiges Gehalt erhalten und die Kostüme und Dekorationen bezahlt werden können. — Riccoboni's Vorschläge haben in Italien nur wenig Anklang gefunden, viel stärker haben sie auf deutsche Theaterverhältnisse eingewirkt.

Das neue Theater: Eine sichtbare Wirkung auf Publikum und Schauspieler hat in erster Linie Goldoni mit seinen Reformen ausgeübt. Bei gleichzeitiger Belehrung war es ihm gelungen, seine Zuhörer durch interessante Handlungen und Charaktere zu fesseln. Die Handlung in seinen Komödien spielt sich in allen Zeiten ab; sie spielt nicht mehr nur auf dem Marktplatz oder in Salons oder irgendwelchen unbestimmten Räumen, sondern in Wohnräumen, in Gärten oder auf bekannten Straßen und Plätzen. Sehr bald schon war es Goldoni [12] gelungen, in seinen Komödien wirkliche Menschen auftreten zu lassen: Menschen, wie man sie täglich in Venedig treffen konnte, aus aller Herren Länder, mit eigenartigen Sitten, fremder Kleidung und Sprechweise; daneben echte Venezianer, die zum Teil Dialekt sprechen. Wirkliche Menschen waren an die Stelle der üblichen Masken und Typen getreten. Goldoni's Neuerungen in der Komödie wurden mehr und mehr durchgeführt und auch für die Tragödie und Oper zum Vorbild genommen. Die Annäherung an die Wirklichkeit, die Betonung der realistischen Elemente in Goldoni's Komödien, den Tragödien von Maffei und Alfieri, in der commedia lacrimosa und in der opera buffa napoletana bedeuten die Überwindung des Barocktheaters. Ganz zwangsläufig mit der Verminderung des Theatralischen im Drama ging die Vereinfachung des Theaterapparates vor sich [13]. Mit Maffei und Alfieri setzte sich die klassisch-italische Tradition in der Tragödie durch, die sich antike Ein-

fachheit und Zucht zum Vorbild nahm und entsprechend auf Publikum und Theater einwirkte. Die commedia lacrimosa veranschaulicht die damalige Verbürgerlichung alles Lebens: sie verschmähte höfische Pracht, allzu verwickelte Handlungen und verschrobene Charaktere. Besonders wichtig für die Entwicklung der realistischen Komödie wurde — auch in Venedig! — die opera buffa napoletana [14]. Es gab in Venedig kein Theater, das nur Opern, nur Tragödien oder nur Komödien aufführte. Oper und Drama arbeiteten mit- und nebeneinander in denselben Theatergebäuden. Seit ungefähr 1740 wurden in vielen venezianischen Theatern Musikdramen von Goldoni aufgeführt, seit 1750 auch von Chiari. Die bedeutendsten Komponisten dieser Musikdramen, wie Nicolò Porpora, Leonardo Vinci, Leonardo Leo, Adolf Hasse, Baldassare Galuppi, Antonio Vivaldi, Geminiano Giaconelli waren keine Venezianer, Tommaso Traetta, Leonardo Leo, Leonard Vinci und Nicolò Porpora waren durch die Schule der opera buffa napoletana gegangen. Sie bewirkten in der Musik eine Reaktion gegen die Renaissanceoper. Realistisch-komische Elemente traten nunmehr in den Vordergrund. Die Renaissanceoper wurde häufig parodiert; musikalische, lustige Possen, vielfach in venezianischem Dialekt, wurden als Intermezzi in Dramen eingeschoben, nach Art der opera buffa der ersten Epoche. Einen direkten Einfluß hatte die opera buffa napoletana auf die neue Komödie nicht. Man kann aber von Wechselwirkungen sprechen. So haben zum Beispiel die Komödien von Chiari stark auf Cerlone gewirkt, und andererseits hat Chiari Texte für Musikdramen von Komponisten der opera buffa napoletana geliefert. Theaterdichter und Komponisten mußten als Angestellte eines bestimmten Theaters und als Untergebene eines bestimmten Impresario Hand in Hand arbeiten. Die Musik mußte sich den Worten, ihrem Sinn und ihrem Laut, anpassen; die Dichtung mußte schon von vornherein eine lyrische Tönung erhalten, um für die musikalische Bearbeitung geeignet zu sein.

Den politischen Umschwung von 1796 könnte man für Venedig als den Endpunkt in der Entwicklung bezeichnen, die das neue Drama und Theater im Kampf gegen das Barocktheater erfuhr. Der politische Umschwung hatte eine gesellschaftliche Umschichtung zur Folge: der venezianische Adel war nicht mehr tonangebend, weder in finanzieller noch in gesellschaftlicher Hinsicht. Die Dramen der Aufklärung wurden fortgesetzt und abgelöst durch die Dramen der Romantik: die Rührkomödie mußte der Jakobinerkomödie weichen, die bürgerlichen Trauerspiele erhielten revolutionäre, politische Tendenzen.

5. Die Verwirklichung von Chiari's Reformvorschlägen in seinen „Commedie".

Chiari's Abhängigkeit vom Publikum: Praktisch, in der Ausführung seiner „Commedie", zeigt sich bei Chiari sehr oft gerade das Gegenteil von dem, was er theoretisch in der „Dissertazione", den Einleitungen zu seinen Theaterstücken und sogar in den „Commedie" selbst fordert. Die Durchführung von Theaterreformen war ihm kein ernstes Ziel. Solange er einem Impresario als Theaterdichter unterstand, konnte er sich nie, auch innerlich nicht, von dieser Abhängigkeit freimachen. Diese Abhängigkeit vom Impresario war aber zugleich die Abhängigkeit vom Publikum. Wir dürfen nicht vergessen, daß Chiari ein Emporkömmling war. In der venezianischen Zeit war er nur immer auf ein Vorwärtskommen, ein Bekanntwerden bedacht. Die Bühne sollte seine Vermittlerin sein zwischen ihm und seiner Umwelt. Er war ein so schwankender Charakter, daß er sich für kein festes Ziel entscheiden konnte und so auch mit seinen Theaterstücken jedem gefallen wollte. Gerade dadurch wird er uns aber kulturgeschichtlich interessant. Durch die Mittel, mit denen er auf sein Publikum einwirken wollte, lernen wir dieses Publikum selbst kennen, seinen Geist, seinen Geschmack, seine Wünsche, seine Träume und sein Alltagsleben. Wenn Chiari sich in Menschenkenntnis übte, dann nur, um das Publikum kennenzulernen und um dann in rechter Weise auf es einwirken zu können.

So kann man bei Chiari weder eine stilistische noch eine geistesgeschichtliche Entwicklung erkennen, sondern nur Änderungen in seiner Haltung zum Publikum. Bald schreibt er Komödien in Prosa und in venezianischem Dialekt, bald verwendet er den verso martelliano, je nachdem es gerade Mode ist. Die von ihm als unbedingt notwendig empfohlene Regel von den vier Einheiten vernachlässigt er ganz und gar in seinen Komödien. Oft wechselt er Szenen und Dekorationen, selbst mitten in einem Akt, was er in seiner „Dissertazione" streng tadelte. Die „Dissertazione" erschien 1759. In der „Notte critica" von 1761 zum Beipiel, ändert sich die Szene häufig im selben Akt: erst spielt das Stück am Meeresstrand, dann in den verschiedenen Räumen im Hause von Guglielmo, dazwischen im Garten. Chiari mußte Kompromisse schließen, um die Rolle spielen zu können, die er sich vorgenommen hatte. Er wollte bei jeglichem Publikum Eindruck machen und versuchte dies mit immer neuen Mitteln. Seine „Commedie" aus der venezianischen Zeit zeigen keine geradlinige Entwicklung, etwa vom Barock zum Rea-

lismus. Chiari beginnt 1749 mit Rührkomödien nach französischem Muster, mit der Trilogie: „L'Orfano perseguitato"—„L'Orfano ramingo" — „L'Orfano riconosciuto"; mit der „Marianna ossia l'orfana" — „Marianna ossia l'orfana riconosciuta" und mit der „Fanny a Londra". Dann folgen Stücke aus dem Familienleben, in denen sich Chiari stark an Goldoni anlehnt, wie beispielsweise in „La madre di famiglia" oder dem „Buon padre di famiglia". 1762 werden „Le sorelle chinesi" und „La schiava chinese" aufgeführt, eine Art Tragikomödien „di colore mandarino". Ein Jahr später beginnt der berühmte und berüchtigte Wettstreit zwischen Goldoni und Chiari: Pietro Chiari will unbedingt seinen großen Gegner übertrumpfen [15]. Kaum erscheint ein Stück von Goldoni, läßt kurz darauf Chiari ein im Inhalt und Titel ähnliches aufführen. Auf den „Molière marito geloso" folgen „Pamela maritat", 1753 der „Filosofo veneziano", 1754 der „Poeta comico". Sobald aber Carlo Gozzi gegen beide sehr eifrig zu kämpfen beginnt, versöhnt sich Chiari schnell wieder mit Goldoni. 1762 verlassen beide resigniert Venedig. Bis 1762 wurden von Chiari 46 „Commedie" gedruckt. Es mögen nur noch einige charakteristische Stücke aus dieser Zeit genügen: 1754 erschien eine Art Pastoraldrama: „La pastorella fedele"; 1735 der „Marco Accio Plauto" und der „Diogene nella botte"; kurz darauf „L'Inganno amoroso", als Nachahmung einer französischen Tragikomödie. Im selben Jahr wurden noch „Le sorelle rivali" aufgeführt, wo Trifone der eingebildet Kranke nach Molière's Vorbild sein soll. Wie in „La buona madrigna" so in „L'Innamorato di due" sind alberne Liebesintriguen mit geschmackloser Phrasenhaftigkeit zusammengeflickt. 1757 folgt abwechslungshalber wieder eine „commedia di soggetto orientale"; L'amore di libertà und die an Wundern reiche Komödie „La Moscovita in Siberia". 1760 wird das an Theatereffekten überreiche Schauspiel aufgeführt: „La Tetralogia tolta dall'Eneide": Griechenland wird hier von Chiari in der Pracht der Melodramen und orientalischer Märchen dargestellt! Dann folgt wieder eine Komödie aus dem alltäglichen Leben: „Gli amanti in collera" (1761) und als letztes Stück eine Nachahmung von Voltaire's „Ecossaise", (indirekt also wieder von Goldoni!): „La bella pellegrina." Im Gegensatz zu Goldoni fehlt Chiari die Zielsicherheit in all seinen Komödien. Chiari trennt nie Schein von Wirklichkeit: „ci vuol teatro e mondo!" Zwischen Leben und Traum sieht er kaum einen Unterschied, das Leben erscheint ihm als Theater:

„Tutti siam Commedianti: è una Commedia il Mondo.
Un su questa scena fa il Re, l'altro il Buffone:
E dispensa le parti la sorte a discrezione.
La scena di vicende perchè non sia mai vuota
Gira dall'alto al basso l'instabile sua ruota.
Nono mancono mai cabale, raggiri ed artifici:
Parenti e servi infidi: bugiardi e finti amici.

Spesso è un giardin la scena d'erbe, e di fior leggiadri;
Ma più sovent è un bosco di forusciti e ladri.
Quanti, se lo potessero, con empia mano ardita
Per toglierci la borsa, ci toglierian la vita!
E' la virtù una maschera. Con essa in varie forme
Aletta, inganna, e piace il vizio più deforme.
Tutto splende; ma d'oro falso, o di bassa lega:
Volcano per Narciso: per Venere una Strega.
Ridendo degli altrui, ridiam de'nostri errori:
Noi siamo lo spettacolo: noi siam gli spettatori;
E lo spettacol piace; benchè solo s'intende,
Quando la morte arriva, e fa calar la tenda."

All die vielen nebeneinander herlaufenden Strömungen des Geistes, Geschmackes und Gefühles bestimmten abwechselnd Chiari in seinem Schaffen. Wie die einzelnen Strömungen an- und abschwollen, sich vereinigten und trennten und auch neu entstanden oder ganz versiegten, ohne daß man wissen konnte, welche von diesen Strömungen einst den weiteren Verlauf der Geschichte bestimmen sollten, so auch bei Chiari selbst. In all seinem Schaffen liegt Unsicherheit, für keine der vielen Strömungen konnte er sich entscheiden, er wollte nur vorwärtsgetragen werden. So schwankt er noch zwischen dem Seicento und dem Settecento. Er wollte ein moderner, aufgeklärter Mensch sein und predigte von der Bühne herab die Zweckmäßigkeit und Notwendigkeit der rationalistischen Ideen. In seinen „Commedie" übernimmt jedoch Chiari trotz seinen eigenen Reformvorschlägen noch einige sehr charakteristische Elemente aus dem Seicento.

Elemente in Chiari's „Commedie", die dem Seicento angehören:

Elemente aus der commedia dell'arte:[16] Von den Masken der commedia dell'arte sagt sich Chiari erst in den „Commedie da camera" los. Die Rolle von Truffaldino ist in den „Commedie in prosa" — wie in den scenarii der commedia dell'arte! — nicht einmal im Druck vollständig ausgeführt. In Stichworten ist nur kurz angedeutet, was Truffaldino zu sagen hat, welche Bewegungen er machen muß (meist sollen sie derb und plump sein, wie in der alten Stegreifkomödie), oft muß er die Worte mißverstehen oder verdrehen, häufig bekannte Sprichwörter anbringen. — Zu den ursprünglich vier Masken haben sich im Laufe der Zeit unendlich viel neue hinzugesellt, neu erfundene und von den alten abgewandelte. Bei Chiari treten außer den beiden Zanni noch viele andere auf. Die Grundtypen sind die beiden Diener: der gerissene Brighella und der gutmütig-dumme Arlecchino. Durch die Jahrhunderte hindurch haben sie sich erhalten und dem Zeitgeschmack und den Ländern, in die sie einwanderten, angepaßt. In

Frankreich tritt ein Arlecchin mit seiner ebenso typisch französischen Partnerin Columbine auf. Bei Molière werde sie zu fröhlichen, gesunden Dienern und Vertrauten und wandern zurück nach Italien: schon bei Nelli, bei Gigli, bei Fagiuoli und in der opera buffa treten sie auf und schließlich auch noch bei Goldoni. Bei Chiari dagegen sind die Diener wieder die Masken der Stegreifkomödie!

Bodenständiger als die Zanni sind Pantalone und der Dottore geblieben. Bei Chiari sind es noch immer dieselben tipi fissi der commedia dell'arte: Der venezianische Kaufmann Pantalone ist geizig, mürrisch, er verliebt sich furchtbar schnell, er zeigt sein Wissen und seine Erfahrenheit in vielen Sprichwörtern und abgedroschenen Redensarten. Er ist ein alter Narr wie der Dottore, beide geben sich nur immer den Anschein, reif und erfahren zu sein, sie sind in Wirklichkeit aber lebensuntüchtig, schwach und feige. Sie sind griesgrämig und wiederum — sobald sie verliebt sind! — sehr gutmütig, sie sind geizig und zugleich vertrauensselig, sie rühmen sich vor Jedem ihrer Heldentaten und weichen jeder Gefahr ängstlich aus. Der gelehrte Dottore aus Bologna zeigt seine Gelehrsamkeit nicht mit Sprichwörtern, sondern mit langen lateinischen Zitaten, lächerlichen Maximen und ausführlichen philosophischen Diskursen. Ursprünglich war er Gelehrter, war Jurist und Arzt in einer Person. Bei Chiari — vielleicht durch Einfluß von Molière und Goldoni — ist er entweder Jurist oder Arzt.

Weniger Beziehung zur commedia dell'arte, mehr aber zur Wirklichkeit venezianischen Lebens, haben die immer wiederkehrenden braven Hausväter, die fleißigen Mütter, die verwöhnten, dekadenten, jungen Frauen, die unschuldig-naiven Mädchen und die immer vergnügten jungen Burschen, die d e n Venezianer verkörpern sollen. Immerhin haben auch sie alle insofern eine Beziehung zur commedia dell'arte, als sie feste Typen sind. Die Lebhaftigkeit, die Phantasie, die überschäumende Lebensfreude der commedia dell'arte des Cinquecento — in Venedig spielte Ruzzante! — war in Formeln und leeren Gesten erstarrt; die Lebendigkeit der Sprechweise war zu Geistreichelei und Pedanterie ausgeartet. Chiari's tipi fissi sind auch noch starr: sie dienen jetzt zur Aufklärung des Publikums und nicht mehr nur zur Erheiterung und derben Belustigung. Chiari's Typen sollen belehren, im Sinne des Rationalismus'. Sie sind eingeteilt in unwissende, unerfahrene, altmodische Menschen und in kluge, erfahrene, fortschrittlich denkende, moderne Menschen. Nur insofern bedeuten Chiari's „Commedie" eine Fortsetzung der commedia dell'arte. Goldoni ging noch einen Schritt weiter. Seine Figuren teilte er nicht in zwei Menschengattungen ein, er wollte wirkliche Menschen darstellen. Er machte psychologische Studien und beobachtete genau seine Umgebung. Bei ihm trifft sich rationalistisches Denken mit realistischem. Seine Menschen sind von Fleisch und Blut, ihr Handeln, Denken und Fühlen ist natürlich. Und Goldoni besaß außer seinem kritischen Verstand noch künstlerisches Fühlen und

Schauen, was Chiari fehlte. Goldoni war ein Dichter, Chiari nur ein Aufklärer.

Elemente aus dem Melodrama: [17] Aus dem Melodrama stammen die phantastischen Dekorationen und Maschinerien, die zur Aufführung der meisten Stücke von Chiari notwendig sind. Den Prolog zum „Erede fortunato", z. B. sprechen die neun Musen, die den Marchese d'Estival umgeben; der Parnaß schwebt in Wolken und entschwebt mit den neun Musen, sobald das Stück beginnt. — Irene, die „Pastorella fedele", stürzt sich von der Zugbrücke eines Schlosses in den Fluß, ihr Geliebter springt ihr von einer Klippe aus nach und rettet sie. — Am wunderbarsten, am effektvollsten, sind die Stücke aus der Aeneis: Götter fliegen durch die Lüfte, Cupido streut Blumen auf festlich geschmückte Tische von der Höhe herab („Elena rapita"); sogar eine Schlacht von Helden, „vestiti passabilmente all'Eroica" wird geschlagen („Rovina di Troia"); Aphrodite erscheint auf einem Wolkenwagen; eine große Feuersbrunst vernichtet Stadt und Schiffe („Navigazione d'Enea"); Sterne fallen auf die Erde herunter und die Geister der Toten wandeln umher („Rovina di Troia").

Romanesk, im Stil der Melodramen, im Geschmack des Seicento, sind die häufigen Verkleidungen, die unter falschem Namen herumirrenden Liebhaber, die verlassenen Jungfrauen, die schiffbrüchigen Väter und Kinder; auch das Wiedererkennen und zufällige Wiederfinden längst Totgeglaubter. In der „Pastorella fedele" ist Ergasto kein einfacher Hirt, sondern der rechtmäßige Erbe des Schlosses. In den „Sorelle rivali" hat sich Camilla als Conte Ernesto verkleidet. Clarice, in „L'Inganno amoroso", ist die angenommene Tochter des Milord Cheil. Der „Filosofo veneziano", Zanetto, tritt als Roberto auf. Nerina, die „Pescatrice innocente", ist die heimliche Tochter der Marchesa Flavia und des Marchese di Silvio, die aber bei Milcone erzogen wurde, statt dessen Sohn, der als Conte Ruggero im Schlosse aufwächst. „Arlecchina", die Schwester von Arlecchino, gibt sich als Truffaldina aus. Zulima, die „Veneziana in Algeri", ist die Schwester von Momolo, ohne es zu wissen. Ebenso sind Irene und Luigi Geschwister, was sich erst am Schluß der Komödie herausstellt („La notte critica"). Carlotta ist keine Kammerzofe, sondern eine Fürstin („Le vicende della fortuna"). Clarice verliebt sich in ihren ehemaligen Geliebten, der sie nach vielen Abenteuern nach zwölf Jahren in Venedig wiederfindet, obgleich er sich als Conte Roberto statt als Conte Ottavio ausgibt („I sposi riuniti"). Dima ist eine „Schiava chinese" in europäischen Männerkleidern. — All diese Verkleidungen und bewußten oder unbewußten Verwicklungen kommen zwar auch in modernen, realistischen Komödien vor; doch in Chiari's „Commedie" sind diese rein äußerlichen Verwicklungen nicht auch psychlogisch bedingt, sie wirken heute auf uns nur als Theatereffekte, lassen uns aber im Innern kalt.

Elemente in Chiari's „Commedie", die dem Settecento angehören: [18]

Die „Commedie" der venezianischen Zeit: Jeder neue Tag stellte Chiari wieder vor neue Aufgaben. Immer wollte Chiari etwas Neues schaffen, um sein Publikum zu befriedigen. Insofern wirkte Chiari modern, zeitgemäß und fortschrittlich. Nie aber konnte er sich für eine bestimmte Richtung seiner Zeit entscheiden. Er liebäugelte mit allen Richtungen des Geschmackes und Geistes seiner Zeit. Chiari sah und beurteilte die Antike so, als sei sie Gegenwart. Heraklit, der „immer weinte" und Demokrit, der „immer lachte", waren für Chiari „filosofi pazzi". Daß er so unhistorisch dachte, liegte in den Anschauungen der Aufklärung begründet. So glaubte er auch fest an den Fortschritt seiner Zeit. Die Helden der Aeneis sind bei ihm lächerliche, ewig verliebte Schwächlinge oder Drauflosschläger; Aeneas ist ein Capitano Fracassa, Menelaus ein Pantalone, Helena ist empfindlich, spröde, weinerlich und starrköpfig. Chiari sah in seiner Zeit nicht das Ende einer dekadenten Epoche wie die „Italiani", die überall nur Verfall sahen und sich die Antike zum Vorbild nahmen. Doch war ihm der sittenstrenge „Cato filosofo" das Vorbild von Lebenserfahrenheit und Weisheit; Chiari empfahl auch immer wieder, Horaz zu lesen, um den goldenen Mittelweg im Leben zu finden. Sein Blick ging stets von der Gegenwart aus und so erschienen ihm Cato und Horaz als aufgeklärte Führergestalten, die nur nach den Gesetzen der Vernunft handelten. Chiari betrachtete die Geschichte als eine Höherentwicklung und war stolz auf sein Jahrhundert der Aufklärung. Alle Personen in seinen „Commedie" bringen diese Lebenshaltung zum Ausdruck, sei es, daß sie durch ihre Unaufgeklärtheit lächerlich und altmodisch oder durch ihre Aufgeklärtheit vorbildlich und belehrend wirken sollen.

Die „Commedie da camera": [19] Chiari war ungefähr sechzig Jahre alt, als er seine „Commedie da camera" 1771 veröffentlichte. Ab und zu wehrte er sich noch gegen die Angriffe seiner alten Gegner, gegen Gozzi mit den anderen Granelleschi und auch gegen Baretti; aber diese Streitereien waren nicht mehr aktuell. Chiari war selbst ruhig geworden, das Viel-genannt-sein hatte er satt bekommen. Über den Werken, die er jetzt veröffentlichte, liegt eine feierabendliche Stimmung. Die „Commedie da camera" sind das persönlichste Zeitdokument, das wir von Chiari kennen. Sie sind nie aufgeführt worden. Als Intermezzi oder als kleine Vor- oder Nachspiele hätten sie sich wohl geeignet; besonders, da diese kleinen Kammerspiele knapp und klar formuliert sind. Nur zwei bis vier Personen treten auf, die über allerlei Dinge aus ihrem Leben plaudern. Die „Commedie da camera" sind zwei Bändchen mit je zehn Gesprächen. Chiari dachte dabei an kein Publikum mehr, so konnte er jetzt Theatereffekte ganz beiseite lassen. Endlich spricht er von Herzen! In diesen kleinen Stücken tritt Venedig viel

lebendiger hervor als in den „Commedie", die er für Geld, auf Bestellung schreiben mußte: Chiari fühlt sich nun endlich frei; er wagt, zu reden, wie er will und nicht, wie es sein Publikum und der Impresario wollen. Er träumt sich auf eine Bühne, auf der Marionetten spielen, die Fäden hält er allein in seiner Hand. Er ist der Theaterdirektor, Theaterdichter, der Regisseur und spielt auch alle Rollen selbst. Seine Anschauungen vom Leben haben sich nicht geändert, doch treten sie jetzt klarer und plastischer als in der venezianischen Zeit hervor. Chiari hat jetzt feste, eigene Ansichten. Die Figuren, die seine Ideen vertreten, setzen sich selbstverständlich gegenüber der viel schwächeren Partei durch. Die Gegner, die eher lächerlich als komisch wirken, werden derartig überrumpelt, daß sie immer zurückhaltender mit ihren eigenen Ansichten werden und schließlich entweder der gleichen Ansicht wie Chiari sind oder sich stillschweigend zurückziehen. Das neue Zeitalter der natürlichen Vernunft triumphiert über das alte Zeitalter naturwidriger Vorurteile. Die „Commedie da camera" sind frohe, zuversichtliche Lobgesänge auf das Jahrhundert der Aufklärung, das neue Wege weist aus den „barbari tempi". Wohl ist Italien einerseits schwach, alt, degeneriert; doch sind schon frische Kräfte am Werk, ein neues Italien zu schaffen. Italien ist empfänglich für alles: so nimmt es nützliche und schädliche Keime in sich auf. Doch — so hofft Chiari — wird Italien stark genug sein, alles nur zu seinem Besten zu verwenden.

Chiari's „Commedie da camera" kann man dem Inhalt und der Form nach zu den ersten realistischen Komödien des Settecento rechnen. Die „Commedie" der venezianischen Zeit dagegen gehören nur in einzelnen Zügen und als Nachahmungen von Goldoni's Komödien dazu.

6. Aufklärung und Erziehung als wichtigstes Thema für Chiari's „Commedie".

„F i l o s o f i a": [20] Das 18. Jahrhundert war in Italien — als Fortsetzung des 17. Jahrhunderts, in dem ein Galilei gewirkt hatte! — vorwiegend ein Jahrhundert der Mathematik und der exakten Naturwissenschaften. In Padua erschien 1744 die erste Gesamtausgabe von Galilei's Werken, worin auch der „Dialogo dei massime sistemi" mit abgedruckt war! Pietro Verri pries Galilei als „il gran Galilei, l'onor della patria nostra, il gran precursore di Newton, quello di cui sarà glorioso il nome insin che gli uomini conserveranno l'usanza di pensare, quello perfin le di cui sventure saranno una macchia ed un obbrobrio eterno per il secolo in cui visse." Der philosophische Trieb nach Erkenntnis war nicht nach innen gerichtet, sondern wollte die Welt, das Universum erforschen und zu erkennen suchen. Allein die Vernunft war Richtschnur: diese einseitige Haltung führte zu unhistorischem Denken. Die Natur wurde nach mathematischen Gesetzen ergründet und nach ihrer praktischen Nutzanwendung bewertet. So wurden auf mathematisch-technischem Gebiete, auf dem Gebiete der exakten Naturwissenschaften große Erfolge erzielt. Doch hat Italien im 18. Jahrhundert keinen Anteil an der Entwicklung der modernen Philosophie. Der einzige große Philosoph, Giambattista Vico, lebte seiner Zeit weit voraus und völlig unbekannt. In seiner „Scienza nuova" von 1725 wandte er sich scharf gegen die Ideen von Descartes und den Rationalismus seiner Zeit. Als Vorläufer von Herder ist er der Begründer der modernen Geschichtsphilosophie.

Ein Philosoph war in dieser Zeit eher ein Enzyklopädist, ein homo sapiens, ein Wissenschaftler; „filosofia" war eher „pansofia"! So ist es zu verstehen, wenn in der alltäglichen Umgangssprache „filosofia" als sehr weiter Begriff verwendet wurde. „Filosofia" umfaßte nicht nur alle Wissenschaften, sondern wurde auch auf allgemeinmenschliche Lebenshaltung angewandt. Ein „filosofo" war ein Mensch, der sich in jeder Hinsicht im Leben zurechtfindet, der weltweise und weltgewandt ist. Die Menschen zu „uomini filosofi" heranzubilden, war nunmehr das Bestreben aller Erzieher.

E r z i e h u n g: [21] In diesem Zeitalter des Rationalismus' dienten die Künste wie die Wissenschaften der Aufklärung. Die Erziehungsfrage war darum stets das Kernproblem. Das Sprachrohr der Aufklärung war das Theater, hier waren die Zuhörer in Bezug auf Belehrung viel aufnahmefähiger und viel mehr aufnahmebereit als in den Kirchen oder

Schulen. Darum ist es auch nicht verwunderlich, daß in dieser Zeit so viele Theologen in allen Ländern für das Theater schrieben. Auf der Bühne wurde das Leben vernunftgemäß gedeutet, also so, wie es die Zeit forderte: das ganze Leben wurde gedeutet, alle großen und kleinen Fragen des Alltags und der großen Stunden des Feierns und Träumens.

Pietro Chiari war in einem Jesuitenkolleg erzogen worden, ist selbst Lehrer gewesen und hatte sich — ganz zurückgezogen von aller Welt — nur in Bücher versenkt, bis er plötzlich aus seiner Einsiedelei gerissen wurde; nämlich als er sich verliebte. Um seine Liebe zu vergessen, machte er eine Reise durch Italien. Nie mehr kehrte er als Lehrer in ein Kolleg zurück. Aus dem Jesuitenpater war ein moderner Abbé geworden, ein Mann von Welt, der sich von allen Fesseln der Vergangenheit lossagte. Das große Welttheater hatte sich seinen sehend gewordenen Augen eröffnet. Chiari spürte gut, was in seiner Zeit vorging. Als das Entscheidende im Leben betrachtete er die Erziehung, und so versuchte er nun auch auf der Bühne durch seine „Commedie" erzieherisch zu wirken und das bunte Durcheinander der Welt und des Lebens vernunftgemäß zu ordnen. Als echter fortschrittsgläubiger Aufklärer machte er von einer richtigen oder falschen Erziehung alles im Leben abhängig. Sehr starken Einfluß hatten auf ihn die Schriften von Fénelon, der damals in Italien der bekannteste und beliebteste Pädagog war. Zahlreiche Übersetzungen und Neuausgaben von Fénelon's Werken, auch Abhandlungen darüber oder über Erziehung im allgemeinen in Anlehnung an Fénelon waren in erster Linie in Venedig erschienen [22].

Übersetzungen in Prosa:

„Educazione delle fanciulle", Venezia 1718, 1719, 1788...

„Le avventure di Telemaco figliuolo d'Ulisse" (Die erste italienische Übersetzung des „Télémaque" war 1702 in Leiden erschienen). Venezia 1705, 1708, 1726, 1728, 1729, 1735, 1745.

Dasselbe mit „Annotazioni morali, poetiche e storiche e d'un Discorso della poesia epica", Venezia 1744, 1756.

Dasselbe mit Anmerkungen auf Deutsch, Venezia 1747, 1750, 1756.

Andere Übersetzungen des „Télémaque", Venezia 1760, 1765, 1768, 1769, 1773, 1777, 1781, 1799...

Französische Ausgaben des „Télémaque" mit Anmerkungen:

Venezia, 1768, 1788...

Dramatisierungen des „Télémaque":

„Telemaco nell' Isola di Calipso", Serenata a quattro voci, Venezia 1738.

„Il Telemaco nell'Isola Ogigia", Opera boscareccia di anonimo autore. Venezia 1764.

„La Reggia di Calipso", Cantata a sette voci. Venezia 1769.

„Telemaco ed Euridice nell'Isola di Calipso". Dramma per musica da rappresentarsi nel nobilissimo teatro di S. Benedetto nel carnovale 1777 (Venezia).

Italienische Übersetzungen des „Télémaque" in Versen:

„Telemaco in ottava rima", von Flaminio Scarselli. Venezia 1748.

„Telemaco in verso sciolto", von Francesco Herman. Venezia 1749.

Fénelon's „Télémaque" als Vorbild:

„Dialoghi d'Huomini Grandi nei Campi Elisi", Venezia 1718.

„Nuovi Dialoghi de'Morti antichi e moderni, con alcune favole composte per l'educazione d'un Principe giovinotto", Venezia 1718, 1720.

Fénelon's „il faut aider la nature", ist auch Chiari's Ansicht über die Aufgabe der Erziehung. In den Händen der Eltern und Erzieher liege es, aus den unerfahrenen, ungeformten, unverdorbenen Seelen der Kinder, widerstandsfähige, starke Seelen zu bilden. Aus Kindern können sie wahre Männer und Frauen machen oder auch eitle Gecken und gezierte Puppen. Eine richtige Erziehung forme sie aber zu „uomini filosofi", zu erfahrenen, vernünftigen, natürlichen Menschen, zum Wohle ihrer Familie, ihres Volkes und der gesamten Menschheit. Doch nicht nur in früher Kindheit, sondern das ganze Leben hindurch sollen die Menschen zu einem vernunftgemäßen Leben angehalten, ja angetrieben werden.

Chiari's Erziehungspläne stimmen mit den vielen anderen in den wichtigsten Punkten überein; besonders seine „Commedie da camera" sind hierfür sehr aufschlußreich.

Kindererziehung:[21] Chiari's Richtlinien für eine mustergültige Kindererziehung legt am deutlichsten der Erzieher in „L'Educazione" dar: Als Hauptsache fordert dort dieser, daß die Eltern ihren Kindern in allem ein Vorbild sein sollen. Die Mutter darf nicht den ganzen Tag mit ihren Kleidern beschäftigt sein, allabendlich ins Theater gehen oder Bälle besuchen und dann bis Mittag schlafen. Ebenso wenig darf der Vater ein liederliches Leben führen. Was der Erzieher in mühsamen Stunden fertiggebracht hat, zerstören die Eltern durch ein schlechtes Beispiel in einer Sekunde. Schuld an der Unerzogenheit der Kinder sind keineswegs schlechte Charakteranlagen. Jeder Mensch — so wiederholt immer wieder der Erzieher — ist erziehbar, wenn zwar auch seine Veranlagungen eine gewisse Rolle spielen. Ein italienisches Collegio ist jedoch nicht die richtige Erziehungsanstalt: zwanzig bis dreißig Schüler werden hier nach derselben Methode erzogen, alle von dem gleichen Lehrer zur gleichen Zeit. Die Erziehung dort ist ganz einseitig und weltabgewandt. Sobald dann die Zöglinge ins Leben treten, wissen sie nicht, wie sie den alltäglichen Gefahren begegnen sollen. Eine richtige Erziehung „esser deve proporzionata allo stato, alla capacità, ed alle inclinazioni" des betreffenden Schülers. Jeder soll die ihm ange-

paßte Erziehung bekommen, sei es, daß er Kaufmann wird, Advokat oder ein einfacher Bürger. Vollkommen sinnlos ist es, von früh bis spät Grammatik zu lernen: man soll aus Menschen keine wandernden Bibliotheken machen wollen. Man soll überhaupt nicht so viel lehren wollen, „Ballo, Musica, Scherma, Cavallerizza, Lingue straniere, Poesia, Filosofia, Storia, Geografia, Matematica, Gius civile, Politica" und was nicht noch alles. Die alten Sprachen sollen nur von Gelehrten und Priestern gelernt werden, denn es gibt für besonders Interessierte genügend sehr gute Übersetzungen. Viel wichtiger, als englisch und französisch zu lernen — was zur reinen Modeangelegenheit geworden ist — ist es, die italienische Sprache so gut zu beherrschen, daß man wenigstens einen ordentlichen Brief schreiben kann. Das Italienisch der Crusca ist ja gar nicht notwendig, doch für Jeden, auch den Reichsten und Vornehmsten, das gute Italienisch der Umgangssprache. Die Kinder, auch die Mädchen, sollen von tüchtigen Hauslehrern erzogen werden, die gründlich studiert haben und keine „dozzinali pedanti" sind. Die Mädchen werden von Lehrerinnen nur zu Klatschbasen erzogen, statt „ritiratezza" sollen sie lieber „silenzio" zur rechten Zeit lernen. Sie sollen nicht immer nur plaudern wollen, sondern auch arbeiten können. Im zarten Kindheitsalter soll sie der Lehrer nur lesen und schreiben lehren; die Mutter soll sie im übrigen mit leichten Handarbeiten beschäftigen. Die Mädchen sollen zu Frauen, die Knaben zu Männern erzogen werden! Die Kinder sollen schon frühzeitig mit werten Menschen Umgang pflegen, von niedrig denkenden und handelnden aber ferngehalten werden. Die Eltern sind auch darin Erzieher, ihre eigenen Freunde sollen die Freunde der Kinder werden. Fürs Leben sollen die Kinder erzogen werden: „Mondo ci vuol essere!" Von all dem vielen Wissenskram, der die Kinder nur unnütz belastet, genügt es, wenn sie die italienische Grammatik beherrschen, etwas französisch können, etwas Rhetorik, um einen Brief schreiben, etwas Mathematik, um einkaufen zu können, dann noch Geschichte und vor allem aber „filosofia esperimentale e moderna"! Etwas später sollen die Kinder das Leben der großen Welt kennenlernen, aber nicht das Treiben der „Piazze, osterie, ridotti, teatri": das ist vorerst nur schädlich für die unerfahrenen Kinder. Am besten lernen sie das Leben auf Reisen kennen, da zeigt sich, wer etwas Rechtes gelernt hat! Ein „uomo filosofo" wird sich aber überall und immer in der Welt zurechtfinden.

Chiari's Erziehungspläne sind immer auf das Praktische, Zweckmäßige, Vernünftige gerichtet, in ihrem Loben und Tadeln sind sie charakteristisch für die allgemeine Lebenshaltung der Aufklärung: Rousseau's Ideen werden auf fruchtbaren Boden fallen!

Erziehung zu Frauen: [21] Auch die Frau wollte nicht zurückstehen, die Ideen der Aufklärung in sich aufzunehmen und zu verbreiten. Die Frau stand im Mittelpunkt des gesellschaftlichen Lebens: sie

war tonangebend bei festlichen Gelegenheiten, die Zeitschriften, Romane, Dramen, Gedichte paßten sich ihrem Geschmacke an, sie führte die Unterhaltungen. Es lag im Sinne der Aufklärung, auf Jeden erzieherisch zu wirken, sei er gebildet oder ungebildet, gelehrt oder unwissend, aus höherer oder niederer Gesellschaftsschicht, sei er ein Mann oder eine Frau. Doch besonders auf die Wünsche und den Geschmack der Frau wurde Rücksicht genommen. Dies kam nun hauptsächlich in den Salons und Akademien zur Geltung: um die vielen Dichterinnen, Sängerinnen, Malerinnen, Schauspielerinnen scharten sich die dienstbeflissenen Kavaliere. Da sah man freilich, daß es erschreckend wenig bedeutende Frauen gab. Statt gebildet zu sein, waren sie „femmes savantes" und „précieuses ridicules". Die Halbbildung hatte mehr und mehr um sich gegriffen, war geradezu zur allgemeinen Erscheinung geworden, am augenscheinlichsten unter dem Deckmantel der „filosofia"! Dadurch aber, daß die Frau nicht mehr nur hauswirtschaftliche Sorgen hatte, ja, daß sie sich sogar mehr um schöngeistige Dinge kümmern sollte, kam es andererseits auch dazu, daß einige bedeutende Frauen wissenschaftliche Forschungen betrieben oder mit bedeutenden Professoren zusammenarbeiteten oder auch wissenschaftliche Ergebnisse mit erprobten:

Laura Maria Bassi, wohl die gelehrteste und zugleich mütterlichste Frauengestalt dieser Zeit, hielt in Bologna Vorlesungen über Philosophie und Physik, in Anwesenheit der bedeutendsten Gelehrten. Die Universität Bologna besaß ja das Privileg, daß auch Frauen hierhin zu Vorlesungen und Forschungen berufen wurden. Meist waren es Frauen, die mit Gelehrten verheiratet waren: Laura Maria Bassi war mit Giuseppe Veratti verheiratet. Eine andere Bologneserin, Anna Morandi, lehrte in derselben Zeit wie sie Anatomie, schon seit 1755, nach dem Tode ihres Mannes, dem Anatomen und Zeichner G. Manzolini. Viele Frauen waren „dottoressa" oder „laurea", meistens auf Grund naturwissenschaftlicher Studien, also Medizin (besonders Ostetrik, Kinder- und Frauenheilkunde), Experimentalphysik, Chemie und Arzeneikunde. Auch Maria Gaetana Agnesi, die sieben Sprachen beherrschte, beschäftigte sich am liebsten mit naturwissenschaftlichen Studien. In diesem Jahrhundert wollte man mathematisch berechenbare, sichtbare Ergebnisse aller Forschungen haben. Philosophie war Experimentalphilosophie, alle Wissenschaften waren von der Mathematik beherrscht. Der Glaube an die Unfehlbarkeit der Vernunft war der Antrieb zu allem Schaffen. Etwas gemildert wurde die Strenge und Kälte der Arbeitsweise durch einige Frauen, die ihr Wissen wohltätigen Zwecken zugute kommen ließen. Maria Gaetana Agnesi, zum Beispiel, wandelte ihr Haus in ein Krankenhaus um, und sorgte hingebend für die Armen. 1771 wurde diese große Mathematikerin der Universität Bologna als Ärztin Leiterin des Pio Albergo Trivulzio. In ähnlicher Weise wirkte Rosa Govona aus Mondori. Sie erzog in ihrem Hause verschiedene arme Kinder, bis ihr 1756 Karl Emanuel III. ein großes Haus schenkte und somit „La com-

pagnia delle Rosine" gegründet wurde. — Neben diesen bedeutenden Frauen der Naturwissenschaften stehen die Frauen, die aus allen möglichen Sprachen ins Italienische Übersetzungen gemacht haben. Ihre Übersetzungen sind aber weder Übertragungen noch Nachdichtungen. Auch hierin sehen wir wieder einen Zusammenhang mit dem Rationalismus. Diese Übersetzungen sind unkünstlerische Arbeiten des Verstandes, nur Übersetzungen, ohne neuen dichterischen Gehalt. Allerdings wurden größtenteils die weniger bedeutenden französischen Rührkomödien, Romane und Briefe dieser Zeit übersetzt.

Die Frauen, die Chiari in seinen „Commedie" als Musterexemplare der Aufklärung hinstellt, wirken auf uns lächerlich dumm, blaustrümpfig, wie von Belesenheit und Sucht nach Neuem, Sensationellem besessen. Etwas vernünftiger als die Italienerinnen scheinen immer die Ausländerinnen zu sein. Doch auch sie sehen ihr Lebensziel nur darin, ihren Geist zu bilden, aufzuklären, zu lesen und zu diskutieren. Ihnen gegenüber wollen sich die gutbürgerlichen, unbelesenen, naiven Hausmütter durchsetzen, die mehr Herz und Gefühl als Verstand besitzen, die leicht gerührt sind und sehr leicht weinen, aus Freude und aus Schmerz. Auch sie wirken auf uns heute ebenso krankhaft und degeneriert wie ihre Stiefschwestern. (Bezeichnenderweise sind bei Chiari die beiden Schwestertypen wirklich auch Stiefschwestern!)

In „La madre di famiglia" und in fast wörtlicher Wiederholung im „Uomo come gli altri" zum Beispiel, streiten sich zwei Schwestern. Die eine ist altklug und schnippig, voller „fumi e vapori", sie liest den lieben langen Tag, ohne aber denken zu können. Die andere ist ein liebes Mädchen der glücklichen „tempi passati", eine zukünftige brave Hausfrau, die ausschließlich an ihren Haushalt denkt: „perchè le donne ze fatte non per el studio ma per el lavrier!" (Angela in „La madre di famiglia") Beatrice, „La madre di famiglia", ist der gleichen Meinung: „voggia da far ben per farse una donnetta de casa sua che sappia far de tutto, e che non abbia paura de sporcarse le man. Altro che star tutto el dì coi libri in man per imparer col quinci e quindi, per saver far la graziosa, per dar bone parole a tutti, per farse corteggiar, e no trovar po chi ve voggia per muggier, disendo che se una putta bon da niente." Noch deutlicher sagt dasselbe der Vater: „Le donne son fatte per comodo nostro ...." Ihnen ganz entgegen nennt die belesene Emilia diese Ansichten: „Pregiudizio d'una educazione triviale!" Im „Uomo come gli altri" zeigt sich derselbe Gegensatz zwischen zwei Stiefschwestern: Felicità ist ganz kindlich und naiv, in den Modetorheiten der Zeit findet sie noch keinen Reiz. Mit großer Zuversicht sieht sie in die Zukunft, nichts wird anders kommen als sie denkt. Ihre ältere Schwester Chiara dagegen ist vom Geschmack und Geist ihrer Zeit bereits angekränkelt, sie lebt nur nach Vorschriften modischer Romane: sogar ihr zukünftiger Gemahl soll, wenn irgend möglich, dem Idealtyp des Tages

gleichen. — In den „Commedie" der venezianischen Zeit konnte sich Chiari noch für keine dieser Anschauungen recht entscheiden: die gutbürgerlich, hausbackene Art schien ihm allerdings mehr zuzusagen als die übertrieben moderne, allzu aufklärerische. Später, in den „Commedie da camera" dagegen treten freilich manche Blaustrümpfe auf, die den ganzen Tag lesen, diskutieren, dichten und sich im übrigen aber um nichts in ihrem Hause kümmern: für Chiari sind solche Frauen Trägerinnen seines Jahrhunderts „che non dorme"!

Erziehung zu Männern: [21] Vorbildlich erzogen und dabei jedoch die einzig menschliche Figur in Chiari's Theaterstücken ist der liebe, fröhliche Venezianer: Lunardo heißt er, oder Momolo, oder Zanetto, immer wieder anders und ist doch im Grunde immer wieder der gleiche. Er ist ein wirklicher Mensch, keine Maske! Dieser junge, übermütige, frohe Bursche hat immer Glück, er lacht über alle Ärgernisse des Lebens und greift überall tatkräftig zu. Er lebt so, wie es ihm sein gesunder Menschenverstand sagt und spricht selbstverständlich nur venezianisch. Die modernen französischen Reformen sind diesem hoffnungsfrohen, zuversichtlichen, jungen Venezianer bereits in Fleisch und Blut übergegangen, er ist fortschrittlich gesinnt, er ist aufgeklärt. Er braucht über all die neuen Ideen nicht zu geistreicheln; er muß die nützlichen, praktischen Seiten anerkennen und weiß ohne weiteres die Selbstverständlichkeiten von den lächerlichen Übertreibungen zu unterscheiden. Dieser freie, hoffnungsvolle Venezianer ist bei aller Behendigkeit seines Geistes und Körpers meist der Mensch, auf den man sich verlassen kann. Dieser „filosofo" ist der starke, gesunde Italiener der Zukunft, der über die morsche, alte Welt befreit, aus vollem Herzen lachen kann. Er ist ein einfacher Bürger, der immer genügend Geld hat, aber auch ohne Geld glücklich sein kann. Er ist ein richtiger Glückspilz, alles gelingt ihm, weil er alles wagt. Reichtum oder Name spielt in seinem Leben gar keine Rolle. In dieser Zeit, wo man besser das „fare l'amore" wußte als das „amare", ist er zu wahrer Liebe fähig. Längst vergessene, einst geliebte Frauen liebt er wieder ebenso stark wie ehemals, wenn er sie durch Zufall wiederfindet: so als Lelio in den „Sposi riuniti". Hier verliebt er sich in Clarice als „Conte Roberto" ganz zwangsläufig. Er kann nur Clarice lieben, die ihm von der Natur bestimmt zu sein scheint. Beide Liebenden erkennen sich nach zwölf Jahre langer Trennung nicht wieder, und doch müssen sie sich sofort lieben. — Die verlassene Geliebte, die mutig ihr Zuhause verläßt, um den Geliebten in der ganzen Welt zu suchen, wird für ihre Treue belohnt. Der Geliebte ist von ihrer großen Liebe so gerührt, daß er kein Hindernis kennt, um die Geliebte sofort heiraten zu können. So werden Rosa und Ferrigo wieder vereint („L'Innamorato di due"), so auch Gherardo und Clarice („L'Inganno amoroso") und Eugenia mit dem Barone di Bellifeld. („La bella Pellegrina"). Nur durch sein heiteres Wesen, sein frohgemutes, sicheres

Auftreten, hilft er, die schwierigsten Situationen zu retten und bringt Freude und Heiterkeit in trübe Stunden. Seinen Freunden hilft er mit Geld aus („L"Uomo di buon cuore"), selbst hilfsbedürftigen Fremden steht er bei („L'Uomo di buon cuore"). Er weiß über alle Fragen des Lebens in der anmutigsten Weise zu plaudern: über Liebe („La notte critica"), über Dichtung und Theater, („Filosofo veneziano") über Medizin („Il medico veneziano a Mogol"), über Kaffee („L'Uomo come gli altri"), über Erziehung, („La madre di famiglia"), über Chemie („La notte critica"). Zanetto, „el mario cortesan" bringt seine Familie durch strenge, vernünftige Maßregeln wieder in die alte Ordnung. Niemand wagt, sich ihm zu widersetzen, denn er hat immer Recht und ist auch immer im Recht. Diesen Venezianer finden wir in der ganzen Welt, überall nimmt man ihn gern bei sich auf, sei es in Amsterdam („Filosofo veneziano"), in Antwerpen („L'Innamorato di due"), in London („L'Inganno amoroso"), in Algier, („La veneziana in Algeri") oder in Toledo. („L'Amica rivale"). Auf sein Ziel steuert er immer ganz geradlinig zu, ohne hemmende Zweifel oder Gewissensbisse.

Dieser Venezianer ist ein beliebter Typ der neuen realistischen Komödie. Derselbe Venezianer kommt auch häufig bei Goldoni vor: es ist der bekannte „Momolo cortesan", der in den „Mémoires" von Goldoni folgendermaßen charakterisiert wird: „Le véritable Cortesan Vénitien est un homme de probité, serviable, officieux. Il est généraux sans profusion, il est gai sans être étourdi, il aime les femmes sans se compromettre, il aime les plaisirs sans se ruiner, il se mêle de tout pour le bien de la chose, il préfère la tranquillité, mais il ne souffre pas la supercherie, il est affable avec tout le monde, il est ami chaud protecteur zélé. N'est-cepas là l'Homme accompli?"

Aus dem Cortegiano eines Castiglione ist jetzt ein Momolo cortesan geworden! In diesen beiden Gestalten verkörpert sich anschaulich der Wandel der Zeiten. Der Cortesan der Aufklärung hat überhaupt keine Ähnlichkeit mehr mit dem Cortegiano der Hochrenaissance, er ist spießbürgerlich, optimistisch und stellt keine hohen kulturellen Ansprüche. Der Cortegiano war der verfeinerte Edelmann in einer Epoche höchste Kultur, die der Cortesan nur in ihrer Entartung kennt und darum ablehnt. Die Neuerer des 18. Jahrhunderts sind Aufklärer, Rationalisten, ihr Blick ist auf praktische, irdische Dinge gerichtet, sie wollen erfahrungsgemäß Leben und Welt kennenlernen. Statt Glauben wollen sie Beweise, statt zu dichten, belehren sie. In seinem Optimismus bleibt der Cortesan immer ein Spießer, der die Welt als die bestmögliche betrachtet und damit sehr zufrieden ist. Der Cortesan ist der Durchschnittsmensch seiner Zeit, die praktisch und materialistisch eingestellt ist; der Cortesan ist glücklich, wenn er sein Auskommen hat, wenn Ruhe und Frieden in seinem Hause herrschen, damit er ungestört weiterleben kann. Er steht mit beiden Füßen fest auf dem Erdboden, ist

gutmütig, zufrieden und froh und weiß sehr wohl, was ihm nützlich ist. Doch mehr als sein rein materielles Wohlergehen verlangt und erstrebt er nicht. Er ist eine heitere, mittelmäßige Gestalt aus dem Alltag der Aufklärung. Er ist immer höflich, doch nicht höfisch, wie es der Cortegiano war!

Chiari's Theaterstücke sind Lehrgespräche zwischen aufgeklärten und unaufgeklärten Menschentypen, sie sind für die Bühne zurechtgemacht und zum Schau-Spiel aufgeputzt. In diesen „Commedie" ist der „Cortesan" das einzig wirklich lebende Wesen. Er ist für Chiari das Muster rationalistischer Erziehung.

Erwachsenenerziehung: [21] In Chiari's Theaterstücken, namentlich in den „Commedie da camera" handelt es sich im Grunde immer um Aufklärung und Erziehung erwachsener Menschen. Chiari wollte sein Publikum zu manierlichen, wohlanständigen Menschlein formen. Wie immer in dieser Zeit betrachtete auch Chiari das Leben vom rein praktischen, vom Nützlichkeitsstandpunkt aus. Von einer das ganze Leben durchdringenden Organisation durch die Vernunft hing jetzt das Glück der Menschheit ab; Zufall und Schicksal, diese blinden Mächte, waren der Weltvernunft untertan. Chiari war von der vollkommenen Richtigkeit der französischen Aufklärungsideen überzeugt. Er lachte verächtlich über die „Alten", die sich an die neuen Lebensauffassungen nicht gewöhnen wollten. Dieses Nichtfolgenkönnen empfand er nie als etwas Tragisches, sondern als Schwäche und als Versündigung gegen Vernunft und Natur; Chiari dachte ja immer unhistorisch, aufklärerisch und fortschrittsgläubig. Die stürmischen „Jungen" mahnte er andererseits zu Mäßigung, denn übertriebenes Vorwärtsjagen empfand er als ebenso unvernünftig wie ängstliches Zurückhalten. Die rationalistische Weltauffassung kannte natürlich keinerlei politische oder gesellschaftliche Schranken zwischen den einzelnen Staaten, Völkern oder einzelnen Menschen: Gleichheit, Freiheit, Brüderlichkeit sollte unter allen aufgeklärten Menschen herrschen. Da all diese Ideen von Frankreich ausgingen, sind bei Chiari die Franzosen stets aufgeklärte Menschen, Musterbeispiele und Vorbilder für die noch unaufgeklärten Nichtfranzosen. In seinen Theaterstücken sind die verschiedensten Völker in der ganzen Welt bunt durcheinandergewürfelt. Den „Veneziano cortesan" finden wir in allen Ländern, sogar seinen venezianischen Dialekt versteht jeder: Ratio, die Weltvernunft, ist die bindende Macht aller Völker. — Wenn zwar Frankreich in allem als vorbildlich gelte, so meint Chiari jedoch, daß man sein Vaterland nicht unterschätzen oder gar mißachten dürfe, „affettando il francesismo o il carattere inglese più caricato" („La Patria"). Chiari war stolz auf sein Vaterland, das über Europa herrschte, sogar über Asien und Afrika, als die jetzt als aufgeklärt geltenden Länder noch in Dunkelheit und Barbarei lagen („Il Viaggiare"). Jedes Städtchen, und sei es noch so klein und häßlich, könne durch

einen einzigen Menschen berühmt werden, jeder könne seiner Vaterstadt und somit auch seinem Volke einen ruhmreichen Namen verschaffen. Eigentlich freilich „patria degli uomini tutti è la terra. Così goderne potessero tutti del pari." („La Patria"). Da die ganze Welt aber zu groß sei für den einzelnen Menschen, beschränke sich jeder auf einen beliebigen Ort, wo er zufällig geboren wurde oder gerade gern lebt: dies sei dann „la sua patria". Nicht jeder habe genügend Kraft, ein Weltbürger zu sein und mit all den althergebrachten, lieben Gewohnheiten brechen zu können. Als Weltbürger müsse man sich auf jede Lebensgewohnheit umstellen können. Trotz aller Vaterlandsliebe dürfe man sein eigenes Vaterland nicht als das schönste und beste preisen, besonders nicht, wenn man nicht einmal das Nachbarländchen kenne. Chiari preist immer die großen Städte, wo alle den Weltbürger behindernden Vorurteile und anderen Hemmnisse leichter beseitigt werden können als in einer Kleinstadt. Dort könne sich Jeder frei bewegen, er brauche an keine bestimmte Gesellschaftsklasse gebunden zu sein, er könne tun und lassen, was er will. Auch außerhalb seines Vaterlandes könne jeder nützlich sein „alla società universale del mondo". Das sei ja überall die Pflicht „d'ogni spirito illuminato, ed ogni buon cittadino". Auch in Venedig strömten die Menschen aus aller Herren Länder zusammen; denn jeder junge Adlige besuchte auf seiner Kavaliersreise auch diese vergnügte Stadt, reiche Bürger, Abenteurer und hungrige „Künstler" suchten hier ihr Glück. Chiari aber kam es auf die erzieherische Wirkung des Reisens an: man lerne Menschen kennen, auf Reisen könne man die wertvollsten Erfahrungen sammeln, man könne denken lernen, handeln lernen, leben lernen, man habe immer Gelegenheit, das menschliche Herz zu erforschen und Welterfahrenheit zu erlangen. Nicht der Geldbeutel, der nur allzu schnell zusammenschrumpfe, sondern „lo spirito e l'attenzione" machen das Glück eines Reisenden (Il Viaggiare"). Die „spiriti illuminati" aber schrecken nie aus Vorurteilen vor Menschen und Dingen zurück, sie verallgemeinern nichts, überall und immer wollen sie lernen. Statt sich Reichtum oder einen klingenden Namen erringen zu wollen, seien sie nur darauf bedacht, Erfahrungen zu sammeln. Nur auf sich selbst gestellt, wie Zigeuner, wollen sie die ganze Welt kennen lernen („Il Viaggiare"). — Auch die vielen Fürsten, die sich in Venedig amüsierten, erhielten von Chiari gute Lehren und Ratschläge über ihre Pflicht als aufgeklärte Herrscher. Vorbildlich sollte für sie Seremet sein („La Veneziana in Algeri") der von sich sagt: „in Algeri tra barbari barbaro poi non sono." Der französische Konsul ist nämlich von Seremets gütiger Weisheit ganz überrascht:

„Seremet mi sorprende; in un petto africano
Di trovar non credetti un cuor da Eroe romano."

Seremet aber klärt ihn auf:

„Chè! non è forse l'Affrica d'umanità capace?
Sia d'un selvaggio orrore l'Affrica pur ripiena,

In essa pure il lume della ragion balena.
Ha la virtù stimoli, che sentiam prima o poi
Perchè Naturn il seme ne sparse entro di noi.
Se talun non la vede, e non le corre appresso,
Costui spontaneamente vuol acciecar se stesso."

Seremet kämpft um Gerechtigkeit und um Vernünftigkeit in seinem Lande. Nicht der Cadi sondern die Vernunft ist ihm die alleinige Richtschnur in all seinem Handeln. So will zum Beispiel der „barbaro" Zuglano den venezianischen Sklaven Momolo zum Tode verurteilen, weil dieser — als Frau verkleidet — sich ins Bad eingeschlichen hat, um seine Geliebte Zulima zu sprechen. Zuglano will Momolo und alle Mitschuldigen so bestrafen wie es der Cadi vorschreibt:

„Li condanna la legge al taglio della testa.
Al Cadì di tal colpa s'aspetta il gran diritto:
E la pena ei domanda dell'orrido delitto.
Taccia amor, dove parlano Religione, e zelo:
Di Natura i diritti cedano a quei del Cielo.
Mora Zulima, e Momolo, Alfea morrà dappoi."

Seremet antwortet ihm jedoch als gerechter Richter und „filosofo", als aufgeklärter Herrscher:

„Si, mora tutto il mondo: meglio sarà per noi.
Arrosisci, Zuglano; anche il Cadì s'inganna,
Religion ch'è santa, esser non dee tiranna.
Per estinguer le colpe i rei voglionsi estinti; ....
Sia del Cielo la legge, o sia della Natura
Col lume di Ragione l'autorità misura."

Seremet ist der vorbildliche Herrscher und zugleich der vorbildliche Staatsbürger und der vorbildliche, aufgeklärte Mensch, wie er in allen europäischen Ländern, die von der Aufklärung erfaßt waren, als vorbildlich galt: seine Nationalität spielt keine Rolle, er ist ein Weltbürger.

Als wichtiges Instrument der Aufklärung betrachtete Chiari vor allem das Buch: Jedem Erwachsenen gebe es die Möglichkeit, sich weiterzubilden. Lesen sei die Hauptbeschäftigung aller aufgeklärten Menschen geworden. So sehr man das Interesse der Leser loben müsse, sollte man jedoch auch den Mißbrauch des Buches tadeln. Auf den Märkten gebe es jetzt Bücher nach Stück und Gewicht zu kaufen, wie Fische und Blumen. Buchhandlungen seien eher Papierläden zu nennen, denn dem Käufer komme es mehr auf den Umfang, auf dekorative Ausstattung und Titel des Buches an als auf einen lesenswerten Inhalt. Wohlhabende Familien legen sich prachtvolle Bücher an und stellen sie in schönen Schränken zur Schau, so wie es Frauen oft mit ihren kostbaren Gewändern machen. Es spiele dabei keinerlei Rolle, ob diese Bücher auch dem Inhalt nach von gleichem Wert sind. Über alles

werde ja heute geschrieben, über wissenschaftliche Forschungen, kleine alltägliche Erlebnisse, über die Heldentaten eines Herrschers, eines Priesters oder Totengräbers; man preise in Sonetten Hündchen, Kätzchen, Papageien, auch Arme und Beine tugendhafter Tänzerinnen („La Poesia"). Vielfach seien die Bücher in französischer Sprache geschrieben, um Leser anzulocken, im Ausland lache man schon über die Vorliebe der Italiener für fremde Waren („I Libri"). Die Bücher sollen nicht unbenützt im Schranke stehen, sondern sollen gelesen werden. Jeder moderne Mensch solle Interesse an den neu erscheinenden Büchern und Zeitschriften haben, er solle unermüdlich lesen und seinen Geist trainieren. Doch mit Verstand müsse man lesen, Kritik üben, mit seinen Freunden über das Gelesene diskutieren. Man dürfe nicht aus Modetorheit oder unersättlicher Neugier alle Schriften verschlingen wollen, sondern solle nur lesen, um den richtigen Lebensweg zu finden. („Il secolo che non dorme"). Italien seien jetzt alle Möglichkeiten geboten, um ein aufgeklärtes Land zu werden. Jeder Italiener müsse mithelfen, die Ideen der Aufklärung nicht nach französischem Muster zu kopieren, sondern sie sich ganz zu eigen zu machen.

Namentlich unter den Frauen gebe es in Italien so viele Ungebildete („Lo Spirito"): „e nell'Italia vostra più vivacità, più brio, più franchezza che vero spirito, qual esser dovrebbe in persone d'educazione e di nascità." Die Frauen aller anderen europäischen Länder seien bereits viel aufgeklärter und vernünftiger: In England sprechen die Frauen weniger, als daß sie über Erlebtes und Gelesenes nachdenken. Auch im Scherze behalten sie immer ihre Würde. Die Spanierin zeige ihren Geist in „eroismo", der Geist einer Französin „e più parlatore, più disinvolto, più intraprendente, e più universale." Die Frauen des Nordens, zum Beispiel die deutschen Frauen, „partecipano nello spirito loro della fredezza del loro clima, ma colla stabilità e la sodezza de 'lumi loro si distinguono forse dall' altre Nazioni tutte d'Europa." In Italien dagegen seien die Frauen von früh bis spät umgeben von „tutti adorati ignoranti, sciocchi, vani, leggieri, imbecilli, presuntuosi, effeminati, e ridicoli. . . ." Nur wenige „uomini di spirito fanno spiritose le donne colla conversazione loro" („Lo Spirito"). Die Frauen sollen endlich lernen, ihren Geist in Zucht zu halten und nützlich zu gebrauchen („Lo Spirito): „Trattandosi dello spirito umano, perchè avrà ad esser diversa l'educazione delle femine da quella degli uomini? Ecco l'inganno grandissimo e miserabile dell'Italia vostra, chè necessaria non crede allo spirito donnesco la coltura, e l'educazione dello spirito virile, la quale viene anch'essa per altro trascurata, o strappazzata non poco. La donna saper deve operare da donna, come l'uomo operare da uomo, negli affari domestici relativi al suo stato, e alla sua condizione: ma se l'una che l'altro saper denno pensare senza la menoma differenza in tutte le cose loro, qual si conviene allo spirito umano ben illuminato del suo dovere." Eine ebenso ver-

achtenswerte Modetorheit, alles lesen zu wollen ohne das richtige Verständnis, sei die Manie, daß Jeder meint, ein Dichter zu sein. Schon gehöre es zum guten Ton, daß man Papier bekleckseln kann. Nicht die Männer allein sitzen über Büchern, sondern auch die Frauen, alle lesen und schreiben, ohne einmal ruhig nachzudenken. So vermögen aber auch die aufschlußreichsten Zeitschriften, Bücher und klarsten Darlegungen nicht das Geringste zur Aufklärung der Menschheit: auf die Einsicht des Einzelnen komme es an! Vor allem sollen die Frauen bei all ihrer Aufgeklärtheit fraulich bleiben: „Non altro ci vorebbe, che un po' di moderazione donnesca..... Dove non c'è moderazione nelle idee, nelle massime, nel sistema del vivere e nei piaceri medesimi, altro non c'è col falso nome di spiritosa franchezza, che presunzione afrenatenza, libertinaggio, e total noncuranza de'proprii doveri. Le donne insomma di spirito facilmente distinguonsi dalle spiritate al solo vederle caminare per le pubbliche vie, e alla sola irregolarità giornaliera della loro condotta." („Lo Spirito").

Nach Chiari's Anschauung können selbst Modetorheiten mit zum Wohle des Volkes beitragen, wenn sie in finanzieller und künstlerischer Hinsicht Gewinne erzielen. Wenn Paris auch vorbildlich sei, solle Italien doch nicht alles nachäffen und zur lächerlichen Karrikatur Frankreichs werden. Italien solle seiner Eigenart gemäß leben und sich über seine Originalität freuen, stolz darauf sein. Gerade in alltäglichen Dingen sollen die Italiener Italiener bleiben. Die Frauen sollen sich so kleiden, wie es ihr Land bedingt. Von Paris sollen sie Eleganz und Geschmack lernen, doch sie sollen sich originell kleiden. Trotz aller Tadeleien der „Alten" werde die Mode immer wieder wechseln: an diesem raschen Wechsel solle sich aber der Mensch freuen, denn die verschiedenen Moden offenbaren in immer neuer Weise die Schönheit des menschlichen Körpers. Außerdem habe auch der Kaufmann und der Handwerker Interesse an raschen Änderungen in der Mode: Die Abwechslungen in der Art, sich zu kleiden und zu schmücken, geben vielen Menschen Arbeit; Industrie und Handel werden dadurch aufs Günstigste gefördert. Auch künstlerischer Erfindergeist und Kunstfertigkeit können sich bei der Herstellung von Kleidung und Schmuck nützlich auswirken („La Moda").

Chiari war ein unermüdlicher Lehrer des Zweckmäßigen und Vernunftgemäßen im alltäglichen Leben. Immer versuchte er, mit seiner Zeit Schritt zu halten und so sprach er gern über aktuelle Ereignisse, neue Gewohnheiten oder wichtige Erfindungen. Zum Beispiel wurde das Kaffetrinken zur großen Mode. Die Damen bevorzugten allerdings ein Täßchen Schokolade. Die vielen neuen „Botteghe da Caffè" wurden zum Treffpunkt für alle Welt und von Chiari darum hochgepriesen: Dort könne man alle Neuigkeiten erfahren, Geschäfte abschließen, mit Freunden diskutieren, fremde Menschen kennenlernen und Kaffee, das neue,

köstliche Getränk genießen. Kaffee sei ein schlimmes Gift nur für den Geldbeutel, im übrigen aber vollkommen unschädlich; besonders, wenn man ihn mit etwas Milch oder Zucker genieße. („Le Botteghe da Caffè"). Nur die „Alten" brummen über diese neue „Modetorheit", die „Jungen" genießen ihr Täßchen Kaffee, ohne das sie gar nicht mehr leben mögen, aber: „con moderazione!": So zum Beispiel im „Uomo come gli altri", wo Sempronio den „Alten" verkörpert und Guido den „Jungen":

Sempronio: „Caffè, sempre caffè, e siete vivo ancora.
Che gusto stravagante ha preso il secol nostro
Di ber del acqua calda, che par tinta d'inchiostro?
De'nostri Vecchi il gusto non era si meschino,
Scaldandosi lo stomaco con un bicchier di vino.
Senza caffè pur visse tanti mill'anni il mondo;
E fu con nostra pace più maschio, e più fecondo.
Guardate, che bevanda fatale, o climaterica
Ci mandò pria l'Arabia, e dopo lei l'America!
Quanti morbi ci assediano da piè sino alle chiome,
Di cui cent'anni avanti neppur sapeasi il nome!
Non starete mai bene, se nol lasciate omai!"

Guido: „Mi, Sior, stago da Re: e pur ne bevo assai.
A st'ora sul caffè tanto xe sta stampa,
Che se pol senza rischio tegnir, de quà e de là!
Mi so ben, che tra i miedeghi el mio parer ne vol;
Ma gh'è qualcun, che dise, che nol fa ben, nè mal.
El mal el sta nel troppo, nol sta nel pocchetin:
E a chi troppo ne beve fa mal ancora el vin.
Se sentimo per tutto perlar de'convulsion,
Col farse vecchio el mondo, el mua de complession.
I dise, che ogni dì se frua fino le piere;
Che cala el Sol istesso, che s'altera le sfere.
Ghe xe stai dei ziganti, che no se vede più;
E de cent'anni i gera nel fior de zoventù.
Ancuo semo Pigmei, calemo ogni momento:
E l'è una maraveggia qualcun, che arriva al cento.
Donca senza el caffè la condizion xe questa:
Tutto se mua nel mondo, quel, que xe sta, no resta.
Ch'l ghe piase ne beva, e lassa pur che i diga:
Bevendo alla moderna, za morirò all'antiga."

In all diesen kleinen Alltagsfragen — so meint Chiari — könne der Mensch zeigen, ob er zu den „Alten" oder den „Jungen" gehört. Schon von Kindheit an solle er erzogen werden, die Gesetze der Vernunft und der Natur zu erkennen und nach diesen Gesetzen zu leben. Die Gesellschaft dürfe keine anderen Bindungen und Grenzen anerkennen als diejenigen, welche auch von der Vernunft und der Natur vorgeschrieben

seien („Il Secolo che non dorme"). Kein Mensch könne von Geburt an ohne einen anderen Menschen leben, die weise Voraussehung der Natur habe den Menschen so geschaffen, daß er mit anderen Menschen zusammen leben möchte. Wenn aus dem Zusammenleben der Menschen so viel Unheil entstehe, liege das nicht an der natürlichen Beschaffenheit der Menschen, sondern nur an einer falschen oder übertriebenen Anwendung der natürlichen Triebe. Aus falsch verstandener Geselligkeit entstehen leicht Vorurteile, üble Nachrede, Müßiggang, wüste Schwelgereien, Spielsucht, Verschwendung, Luxus, nervöse Zerstreuungen und Überspanntheiten des menschlichen Geistes. Ein junger Mensch solle durch Mäßigung und Selbstbeherrschung allen diesen Gefahren ausweichen, er müsse wissen, wie er vernunftgemäß zu handeln habe und er müsse für sein Tun immer selbst die Verantwortung übernehmen können. Wenn er sich aber blindlings in das böse Treiben der Welt stürze, erfahre und stifte er nur Unheil („La Società").

Nicht selten hatte man aber das Leben der großen Stadt satt, wo „tutto è tumulto delle passioni predominianti sull'umana ragione." („La Patria"). Dann wollte man das Theater des täglichen Lebens einmal los sein, endlich einmal Mensch sein dürfen, die Maske ablegen können und sich ganz der Natur hingeben. Doch wer solche Gedanken hegte, wollte sich von der herrschenden Gesellschaft ausschließen, er war entweder krank oder melancholisch oder auch allzu weise und aufgeklärt. Denn gewöhnlich war damals der Landaufenthalt die Fortsetzung des gleichen unvernünftigen Lebens wie in der Stadt, nur die Umgebung hatte sich geändert. Hier wie dort: „Tutte imposture ..... su questa Fiera. Imposture d'onestà, imposture di ricchezza e di gioventù." Jeder sucht immer wieder neue Abwechslungen, Zerstreuungen und Vergnügungen und finde doch immer wieder das gleiche Theater. Keiner dieser Menschen wagt, sich von den unsinnigen Fesseln der alten Gesellschaftsordnung zu befreien. Wie wenige Menschen seien erst wirklich aufgeklärt und frei („La Villeggiatura")! Wirklich freie Menschen seien nur diejenigen, „che farsi sanno colla superiorità dell'animo più padroni di sè medesimi, e degli altri aver meno bisogno. L'Uomo padrone delle sue passioni, e che supplir sappia da sè alle principali indigenze della natura è libero assolutamente dalle universali catene: è saggio, è filosofo, è ricco, è grande, è Monarca." („La Libertà"). Ein solcher aufgeklärter Mensch nehme seinen Landaufenthalt zur Erholung und Entspannung. Auch sei es viel billiger, auf dem Lande zu leben: man esse und kleide sich einfacher und besonders komme man nie in Versuchung, sein Geld zu verspielen oder zu vertrinken. Der „Filosofo" in „La Villeggiatura" möchte immer auf dem Lande leben: „Dove trovarli (= i piaceri dello spirito) volete più solidi, più dilettevoli, più frequenti, più facili, e più diversi che nella campagna, come ce li ritrovo io medesimo? La caccia, la pesca, l'agricoltura, i fiori, le piante, gli animali, e gli insetti non son essi forse uno spettacolo meraviglioso,

e continuo della natura da ricreare, da erudire, e da pascere ogni più sollevato talento?" Warum solle man so vielen Müßiggängern und Ungebildeten Gastfreundschaft bieten, statt einen auserlesenen Kreis von Freunden um sich zu sammeln? Auf dem Lande sollen andere Sitten herrschen als in der Stadt, wo keine Vernunftgesetze walten und keine Freundschaftsbande gelten. Auf dem Lande gewinne man die Ruhe des Geistes, die sich auf den ganzen Körper ausbreitet, sodaß man frisch und zufrieden bleibe bis ins hohe Alter. („La Villeggiature"). — Der „filosofo" in „La Solitudine" dagegen, will nur solange auf dem Lande bleiben, bis es ihn wieder zurück in die Stadt verlangt. Denn auch in der Stadt versucht er, als „filosofo" sein Leben zu gestalten, jeder sei schließlich in seinem Denken und Handeln frei. Auf dem Lande will er nur den ganzen Tag lesen, sich aufklären und nützliche Lehren sich aneignen.

Im Gegensatz zum „Veneziano cortesan" läßt Chiari aus diesem „filosofo" die ganze Müdigkeit seiner Zeit sprechen. Er will abseits der Gesellschaft leben, die er als aufgeklärter vernünftiger Mensch verabscheut. Dieser aristokratische „filosofo" sehnt sich schon als junger Mensch nach einem ruhigen, ungestörten Leben, seine Sinne sind überreizt, all sein Tun geht nur vom Intellekt aus, sein Gefühl und Wille äußert sich nicht mehr spontan. Beide Typen: den bürgerlichen, zukunftsgewissen „Veneziano cortesan" wie den aristokratischen, intellektualistischen Eigenbrötler nennt Chiari „filosofi"; denn noch decken sich die beiden Begriffe von Natur und Vernunft!

Die Naturwissenschaften: [23] Unter der Herrschaft des Rationalismus waren auch in Italien im 18. Jahrhundert bedeutende Erfolge in den Naturwissenschaften erzielt worden: die Universität Bologna mit ihren hervorragenden Professoren war führend. Hier lehrten vor allem Galvani und Volta! Bis 1723 war hier Anton Valsalva, der Schüler des berühmten Malpighi, Professor für Anatomie gewesen. 1741 erschienen seine Werke in Venedig, zugleich mit seiner Lebensbeschreibung von G. B. Morgagni. Auch Morgagni war noch Schüler von Malpighi gewesen und hatte an der Universität mit ihm zusammengearbeitet. Morgagni kann man den Begründer der modernen Medizin nennen, wegen seiner Studien und Experimente in der physiologischen und pathologischen Anatomie. 1711 war er Professor in Padua geworden; aus ganz Europa kamen Schüler zu ihm, besonders aus Deutschland, die ihn den „patronus germanorum" nannten, weil er sich ihrer besonders annahm. Er war der bedeutendste Mediziner seiner Zeit. Seine Werke erschienen in Venedig als „Opera omnia", 1765. Unter seinen Schülern war zum Beispiel Giovanni Bianchi, der später Professor der Anatomie in Siena wurde. Interessant für unsere Betrachtung ist, daß durch ihn ein lebhafter Streit um vegetarische Kost aufkam. Seine Abhandlung: „Se il vitto pitagorico di soli vegetabili sia giovevole" (Venedig 1752) war

sehr bekannt, — er fand vegetarische Kost durchaus nicht „giovevole!" — auch Rousseau rühmt diese Schrift im 1. Buch seines „Emile". In Feltre waren schon 1751 Pujati's „Riflessioni sul vitto pitagorico" erschienen. Als Entgegnung darauf schrieb Angelo Zulatti: „Lettera ad un amico sopra le Riflessioni sul vitto pitagorico di G. Pujati." (Firenze 1752). Schließlich, als vorläufige Beendigung des Streites, veröffentlichte in Trento 1753 Pujati seine „Confutazione e riposta al medico Zulatti per le sue riflessioni sopra il vitto pitagorico." Daß dieser Streit überhaupt aufkam, darf uns nicht wundern. Wir kennen, auch durch Chiari's Theaterstücke, die zahlreichen und reichhaltigen Gänge bei Festlichkeiten und selbst bei alltäglichen Mahlzeiten. Die übermäßige Menge Fleisch bekam nicht immer dem Körper und ebensowenig dem Geldbeutel. So war das Eintreten für vegetarische Kost mehr ein Eintreten für einfache Kost, rein vegetarische Kost war noch ganz ungebräuchlich. Eine bestimmte Diät wurde höchstens als Kur verordnet: „Noi stiamo a dieta, ce l'ha ordinata il Medico, che alla padrona mia, tene fa d'una colica, e a me d'ipropisia", sagt zum Beispiel Eufemia in der „Bella Pellegrina" von Chiari. Die Mahlzeiten wurden aus Sparsamkeitsgründen allerdings manchmal recht schmal, zum Ärgernis der „zanni"!

Die vielen Experimente der Medizin wurden durch zahlreiche Zeitschriften populär gemacht [24]. Auch die Medizin sollte jetzt die Ideen der Aufklärung propagieren. In der „Galleria di Minerva", die in Venedig erschien, stand zum Beispiel 1704 eine Abhandlung „Del modo di filosofare nell'arte medica, e si prova che per la medicina razionale è meglio servirsi della filosofia sperimentale che di qualunque altra."

Die Autoren solcher, überall verständlichen, aufklärerischen Schriften behandelten nur selten ein einzelnes Fachgebiet, sondern gingen meistens auf die gesamte Konstitution des Menschen ein, auf die Tätigkeit der Organe im Zusammenhang mit dem Blutkreislauf und dem Nervensystem, auf Krankheiten, ihre Vorbeugungsmittel und Heilweise. In Venedig erschien 1753 sogar ein umfangreiches „Dizionario universale di Medicina, di Chimica, di Farmacia, di Botanica, d'Istoria Naturale ec. del Sig. James, a cui precede un Discorso istorico, intorno l'origine, e progressi della Medicina. Tradotto dall' Originale Inglese, dai Sgg. Diderot, Eidons, e Toussaint, riveduto, corretto, ed accresciuto dal Sig. Giuliano Busson, Rettore Reggente della Facoltà di Parigi, Versione Italiana". Sogar mit Kupferstichen war dieses enzyklopädistische Werk versehen. — Eine sehr bekannte medizinische Zeitschrift, die in Venedig erschien, war das „Giornale di Medicina", von 1763 bis 1774.

Die Naturwissenschaften dienten der Aufklärung als angewandte Wissenschaften und zu praktischen Zwecken; sie allein von allen Wissenschaften konnten auf rein mathematischer Grundlage aufbauen und bedeutende Erfolge erzielen. Chiari hatte nur wenig Einblick in

naturwissenschaftliche Studien. Die ernsthaften Forschungen konnte er darum nicht genügend beurteilen, merkwürdigerweise unterschätzte er die Bedeutung der Naturwissenschaften für sein Zeitalter. In seinen Theaterstücken sind die „uomini filosofi" nie Naturwissenschaftler, obgleich ja doch der aufgeklärte Mensch der rationalistisch denkende und handelnde war und so die Naturwissenschaften den „filosofi" am ehesten als Beschäftigung entsprachen. Für seine „Commedie" benutzte Chiari nur solche „Naturwissenschaftler", die diesen Namen unberechtigterweise trugen, die Quacksalber oder Alchimisten waren.

Die Ärzte in Chiari's „Commedie" sind die altbekannten Figuren aus der Commedia dell'arte [16], die lange lateinische Namen wissen, Rezepte herunterleiern und sich im übrigen recht gut bezahlen lassen, wenn sie auch keinen Kranken heilen können. Es sind die gleichen verkalkten Vielwisser und Nichtskönner, die auch Molière in seinen Komödien auftreten ließ: In „Le Botteghe da Caffè" kommt ein alter, griesgrämiger Arzt vor, der sich über gesunde, frohe Menschen ärgert, besonders, wenn sie vergnügt Kaffee trinken, ohne daß es ihnen schadet! — Trifone, der eingebildet Kranke in den „Sorelle rivali" wird von einer Reihe von Ärzten verdoktert, ohne geheilt zu werden. — „Il medico veneziano a Mogol", Meluzio, wird für politische Zwecke verwendet: einmal muß er den toten Regenten für scheintot erklären, ein anderes Mal wird er beschuldigt, ein Giftmischer zu sein. —

In „La Schiava chinese" belehrt Chiari sein Publikum, auch beim Essen vernünftig Maß zu halten: Der Mandarin Foam belehrt den Europäer, den Baron Rolf:

„Vivete ognor credendo da morte esser lontani;
E poi mangiate come chi ha da morir domani!"

Mit Erstaunen nimmt der Baron Rolf an dem seltsamen Kult der Nahrungsaufnahme im Hause des aufgeklärten Foam mit teil: „Vanno tutti a sedere, ciascuno alla sua tavoletta. Le donne sulla sinistra. Gli uomini sulla diritta..... Quando tutti sono a sedere comincia una grave sinfonia, ma brevissima. Finita questa, si alza Foam dalla sua tavola, e viene in mezzo alla Scena. Uno schiavo gli presenta una tazza dorata come quella da Thè. Foam la solleva con tutte due le mani all'altezza della testa; e dice:

„Ombre degli Avi miei, che umilmente invoco,
Venite meco a cena, che v'ho salvato il loco.
Quella è la vostra mensa. Venite, Ombri d'Eroi;
Che questa prima tazza io quì consacro a voi."

Detto ciò, versa il liquore in giro per la stanza, ma tutto in un colpo, e torna a sedere. Escono gli chiavi, ed ogni tavola deve avere uno, che la serve. Il Maestro di casa deve stare fermo da un lato in piedi, e far cenno colle mani di ciò, che devono fare tutti gli altri d'accordo. Sette schiavi presentano nello stesso tempo sette tazze ai Convitati. Questi le

prendono con tutte due le mani, le sollevano all'altezza della testa, poi bevono, e restituiscono la tazza; ma sempre d'accordo. Dopo ciò portano all'istessa maniera le sette piattanze e alla stessa maniera si mettono co'loro bastoncini bianchi i bocconi alla bocca; ma non più di due volte. Poi torna la ceremonia del bere. Poi portano un'altra pietanza, e fanno come prima: avvertendo che dopo ogni pietanza si beve, e tutto si fa a tempo, e a battuta di musica, che può durare più o meno, secondo che parerà. Finita la sinfonia, seguita." Hinter der Komik dieser Zeremonie steht die Belehrung: man soll das Essen nicht hastig verschlingen, sondern in Ruhe genießen. Hungern oder abmagern brauche man deswegen noch lange nicht: das Ideal einer schönen Gestalt, auch bei Chiari, war ja eine rundliche Figur, mit weichen Linien, so wie wir sie von den Bildern der berühmten Venezianerin Rosalba Carriera und des heiteren Malers Pietro Longhi kennen.

Eine sehr wirksame Figur in Chiari's „Commedie" ist der Alchimist, der die vielen, oft wirklich lächerlichen Experimente karikiert, die damals nur aus Zeitvertreib oder Mode gemacht wurden. Wie viele Menschen hätten in jener Zeit gerade gern Gold erfunden! Guglielmo, in der „Notte critica", macht hunderte von Versuchen, die ihm immer wieder mißglücken. Freudestrahlend nimmt er Tarabara in sein Haus; denn dieser gibt sich als den berühmten Marchese de Damis aus und behauptet, daß von seiner Herstellung von Diamanten alle Welt spräche. Er schwindelt dem gutgläubigen und gierigen Guglielmo die unmöglichsten Dinge vor. Anfangs glaubte er, Tarabara mache seine Zaubereien einfach mit „la pietra filosofica, che tutto cangia in oro." Er braut alles genau so zusammen, wie Tarabara es ihm befohlen hat:

Gugl.: „..... Il color verde e giallo
Han già cangiato in bianco que'pezzi di cristallo;
Tutto il Mercurio poi a forza di lavoro
Perdendo il bianco, ha preso il bel color dell'oro.
Ma l'uno, e gli altri ancor son liquidi a un di presso,
E indurar non li veggio.

Tar.: „Questo è il gran punto adesso.
Foco ci vuole, e foco ben vivo, e ben gagliardo,
Poi mescolate tutto, se di venire io tardo.
Il Segretario mio quì d'aspettar si tratta,
Con certo altro ingrediente, e poi la cosa è fatta.

Gugl.: Vado dunque a soffiare.

Tar.: Sì, finchè ben ben si mesci
Poi fate provveder.

Gugl.: Di chè?

Tar.: Degli ovi freschi.

Gugl.: Gran uomo ho conosciuto, e la scoperta è nova.
Arlecchino, Lisetta, presto a trovar dell'ova."

Ebenso wie Guglielmo hat auch der Conte Silvio in „La Madre di Famiglia“ nichts anderes im Kopfe, als nur irgendwie Gold herstellen zu können, was ihm natürlich ebensowenig gelingt. Er kümmert sich um nichts anderes als um seine Experimente: „..... ma intanto lasciatemi in pace, ch'ho altro che fare. — Lasciatemi badare a'miei lambicchi. — Lascia che tutte le cose vadano per la sua strada. Questo si chiama esser saggio.“ Bei ihm schmeichelt sich der Chemiker Brighella ein: „Quel Galantuomo a sforza di chimica ha ritrovato il segroto di ringiovenire i Vecchi, e di preservar lungamente gli uomini dalla morte.“

In diesen Versuchen, Gold herzustellen, finden wir die damals noch herrschende Anschauung bestätigt, daß durch Umwandlung einzelner Elemente oder Verbindungen ganz neue Elemente entstünden. Auf diese Art wurden in dieser Zeit manche wichtige Entdeckungen gemacht. So schuf Johann Friedrich Böttger 1708 weißes Porzellan statt Gold, wie er und vor allem auch sein Landesherr erhofft hatten. Dieses Meißener Porzellan wurde in Venedig auch bald hergestellt und sehr viel gekauft!

7. Die Wahl der Vorlagen für Chiari's Theaterstücke.

Kulturgeschichtlich interessant und bezeichnend für Chiari und sein Publikum ist die Wahl der Vorlagen für die „Commedie" aus den 16 Jahren der Tätigkeit als Theaterdichter in Venedig. Damit die Theaterstücke möglichst viel Erfolg haben sollten, hatten sie vielfach noch Untertitel zu näherer Bezeichnung des Stückes. Mit Untertiteln wie „commedia d'ambiente borghese",„di carattere eroico",„in dialetto veneziano" wollte Chiari Publikum anlocken: er wollte zeigen, daß er den Ansprüchen des Tages vollkommen gewachsen war. Um das Interesse des Publikums für seine Stücke wach zu halten, änderte er immer wieder die Themen. Er wählte den Stoff für eine „Commedie" aus irgendwelchen Romanen, Dramen, Gesprächen, Briefen, Zeitschriften, Reisebeschreibungen, wie er sie gerade zufällig fand. Diese Vorlagen bearbeitete er dann so, daß sie durch ihre belehrenden Momente oder Seltsamkeiten bühnenwirksam wurden. Nur in den „Commedie da camera" läßt Chiari die Menschen seiner Zeit auftreten, wie er sie gesehen und erlebt hat, ohne an literarische Vorbilder zu denken.

Rührkomödien:[13] Die meisten Stücke von Chiari sind Rührkomödien, entsprechend sind ihre Vorlagen: Chiari's erste „Commedie", die Trilogie „L'Orfano perseguitato" — „L'Orfano ramingo", — „L'Orfano riconosciuto" sind dem „Tom Jones" von Fielding entnommen. Diesen Roman hatte Chiari selbst ins Italienische übersetzt, doch erst durch seine Theaterstücke wurde er in Italien bekannt. Die Lebendigkeit und Glaubhaftigkeit der Handlungen und Charaktere sind bei Fielding viel größer. Chiari hat die Handlung des „Tom Jones" für seine Triologie einfach zusammengezogen und nur die ihm als wichtig erscheinenden Ereignisse hervorgehoben, ohne Rücksicht auf ihre psychologische Bedingtheit. Dies sind nun Ereignisse, die beim Publikum leicht Rührung und Mitleid hervorrufen konnten, zum Beispiel die Tugendhaftigkeit von Tom, seine ungerechte Verstoßung, die vielen Leiden und Abenteuer, die er als Umherirrender erdulden muß, bis er schließlich wegen seiner Standhaftigkeit reichlich belohnt wird. Der „Tom Jones" von Fielding ist ja an und für sich schon dramatisch; die Spannungsmomente sind psychologisch begründet. Chiari dagegen legte nur Wert auf äußere Spannung, die er durch die bei ihm erstaunlich rasch aufeinanderfolgenden Ereignisse erzielte. Sein Tom ist ein Unglücksrabe, immer hat er Pech, da er aber an dem vielen Pech ganz unschuldig ist, kommt am Ende doch noch das Glück zu ihm. Chiari's

„Tom Jones" gehört also mehr in die Richtung der französischen comédie larmoyante, die in Italien mehr und mehr bekannt und beliebt wurde. Dieselben Gefühlswerte spielen auch in Chiari's folgenden Stücken von dem unglücklichen Waisenmädchen Marianna eine Hauptrolle. Über Ungerechtigkeit als Unvernünftigkeit, über das Festhalten an Vorurteilen als unzeitgemäße Haltung oder über das Verranntsein als Unnatur wurden heiße Tränen vom Publikum vergossen: ein Gefühlsüberschwang und Tränenreichtum in Schmerz und in Freude war die natürliche Reaktion auf die allzu rationalistische Nüchternheit in der Aufklärung. — Die Quelle zu „La Marianna ossia l'Orfana" und „La Marianna ossia l'Orfana riconosciuta" ist die „Marianne ou les aventures de la Contesse. . . ." von Marivaux, in der Fassung der Mme Riccoboni. Ähnlich ist die „Fanny a Londra", der die „Paysanne parvenue" von Charles de Frieux de Mouhy, das Gegenstück des „Paysan parvenu" von Marivaux, zugrunde liegt. —Auch die sehr beliebte „Pamela" von Richardson hat Chiari zu einer Rührkomödie verarbeitet, als Fortsetzung von Goldoni's „Pamela nubile", und nannte sie „Pamela maritata." Dasselbe Thema kehrte stets wieder: der Sieg der Tugend nach vielen abscheulichen Leiden über die Ungerechtigkeit. Englische Romane waren in Italien durch französische Übersetzungen bekannt geworden, die dann zum Teil auch ins Italienische übersetzt oder verarbeitet wurden. Eine italienische Übersetzung des „Tom Jones" von Fielding hatte zuerst, 1749, Chiari versucht, seit 1758 gibt es in Venedig noch einige andere. Eine Übersetzung von Richardson's „Pamela" gibt es von 1740, von der „Clarissa" erst seit 1783! In Venedig war schon 1746 „La vita di Marianna" als Übersetzung von Marivaux gedruckt worden, ebenfalls in Venedig „Il contadino incivilito", 1750. Es ist anzunehmen, daß Chiari für seine „Commedie" diese Übersetzungen mit benützte, besonders, da sie alle in Venedig erschienen sind.

Goldoni: [12] Im Zusammenhang mit der commedia lacrimosa muß man auch Goldoni nennen. Für Chiari war er immer das große Vorbild, wenn das Chiari auch nie wahr haben wollte und sich als Goldoni's großen Nebenbuhler fühlte. In der Geschichte des Dramas ist aber Goldini's Einfluß auf Chiari in Bezug auf die realistischen Komödien wichtiger als in Bezug auf die Rührkomödien; denn die Rührkomödien sind erst das Mittelglied zwischen dem Melodrama und dem modernen realistischen Lustspiel. Goldoni ist es zu verdanken, daß statt der üblichen Masken der commedia dell' arte — wie sie Chiari noch in seinen „Commedie in prosa" verwendet hatte! — Typen aus dem venezianischen Leben auch in Chiari's Komödien auftreten. Hierzu gehören vor allem die „Commedie da camera", die Chiari kaum ohne Goldoni's mutiges, zielbewußtes Neuschaffen der italienischen Komödie geschrieben hätte. Wichtiger als der unmittelbare Einfluß Goldoni's während des Wettstreites und des Kampfes um das Publikum, wichtiger als

Goldoni's Komödien (als literarische Vorbilder!) war für Chiari Goldoni's Abkehr von dem Drama des Seicento, war die Durchführung der Theaterreformen und sein Hinstreben zum Realismus. In Chiari's Theaterstücken zeigt sich Goldoni's Einfluß also in der Vereinfachung der Handlung und der Verbürgerlichung der Menschen und ihrer Lebenshaltung.

Molière: Das große Vorbild für die italienische Charakterkomödie war Molière: schon für Goldoni's Vorläufer, für Fagiuoli, Gigli, Nelli, zum Teil für die opera buffa napoletana, dann für Goldoni selbst [25] und für Chiari wenigstens in Bezug auf einzelne Handlungen in seinen Theaterstücken und indirekt über Goldoni's Komödien. Mit Molière fühlten sich die italienischen Lustspieldichter geistesverwandt, auch er hatte in vieler Beziehung auf der commedia dell'arte aufgebaut! — Rein äußerlich hatte Chiari aus Molière's „Bourgeois gentilhomme" für seine „Fanatici" einzelne Szenen übernommen, stückweise sogar in fast wörtlicher Übersetzung. — In den „Sorelle chinesi" wiederholt sich die Handlung des „Malade imaginaire": Chiari's eingebildet Kranker ist aber eher die Karikatur des zu tragischer Größe gesteigerten Kranken von Molière. Er ist nur körperlich krank, er wirkt nur lächerlich. — Auf die Italiener hatte Molière nur durch die Komik der Charaktere, Worte oder Handlung in seinen Komödien Eindruck gemacht, die tiefe Menschlichkeit oder gar Tragik sahen sie nicht!

Antike Autoren: Zu antiken Autoren greift Chiari im „Marco Accio Plauto" zurück, auch im „Diogene nella botte" und den „Filosofi pazzi". Hierbei geht er jedoch nicht auf einzelne, bestimmte Quellen zurück, sondern versuchte nur, ein glaubwürdiges Bild der einzelnen Gestalten zu geben, auf Grund seines Schulwissens. — In der „Pescatrice innocente" tritt als Pantalone der Gripus aus dem „Rudens" von Plautus auf. Die „Tetralogia dall'Eneide" ist Virgils „Aeneis" entnommen. — Doch sind, wie wir es schon bei seiner Stellungnahme zur Antike im allgemeinen sahen, die antiken Gestalten ganz unhistorisch, nur vom rein aufklärerischen Standpunkt aus gesehen, sie sollen die Vorkämpfer des Rationalismus' sein.

Reisebeschreibungen: [26] Das Farbige und Wundersame fremder Länder bot für Chiari's Theaterstücke einen sehr wirksamen Rahmen. Andere Sitten und Gebräuche reizten jedoch nicht nur wegen ihrer Buntheit und Seltsamkeit zur Darstellung, sondern hüllten die Moral in ein recht verlockendes Gewand. Bei der Darstellung europäischer Länder spart Chiari sehr mit Lokalfarbe, er sieht kaum einen Unterschied in der Lebensweise der einzelnen Länder; es sei denn, daß man in England statt Schokolade Tee trinkt, oder daß die Spanier übertrieben stolz sind. Man konnte damals ja auch wirklich von einem geistig geeinten Europa sprechen, das sich ganz in den Dienst französi-

scher Geistes- und Lebenshaltung stellte. Von dieser Haltung aus beurteilte auch Chiari alle fremden Länder und Menschen. Wenn also Chiari's Theaterstücke in fremden Ländern spielen, geschieht das nicht aus Freude am Fremden, Wunderbaren, Bunten: die Menschen fremder Länder sind ihm objektive Beobachter, die vernünftig urteilen können, die nicht mit Vorurteilen oder Gewohnheiten der herrschenden Anstandsregeln beschwert sind. In diesem Sinne sind „Filosofi": Der Teufelskerl Cunamor, der alles weiß und alles kann („La Schiave chinese"), der aufgeklärte Herrscher Seremet, („La Veneziana in Algeri") oder der mutige Patriot Osmido („L'Amore di libertà"). Es sind zielbewußte, zielsichere, fertige Menschen, Idealgestalten, wie sie sich Chiari für Italien und die ganze Welt wünscht. Aus welcher Nation sie stammen, spielt nie eine Rolle. Immer zeigen sie sich als aufgeklärte Weltbürger, die sich kaum durch irgendwelche persönliche oder nationale Färbungen des Charakters unterscheiden. Diese „filosofi", die innerlich keine Entwicklung mehr durchmachen, die sich nie irren, sich nie täuschen lassen, leben überhaupt nur durch ihren Umgang mit der unerfahrenen, unaufgeklärten Umwelt. Diese prächtige, dekorative, bunte Umwelt aber lockt das Publikum an: Chiari hatte mit seinen Theaterstücken Erfolg durch die Mannigfaltigkeit der Theatereffekte, die allerdings nur Mittel zum Zweck sein sollten, also mit der Aufklärung und Belehrung dienen. — Chiari läßt eine ganze Anzahl seiner Theaterstücke in fremden Ländern spielen: „La Schiava chinese", „Le Sorelle chinesi", „La Veneziana in Algeri", „La Moscovita in Siberia", „Il Medico veneziano a Mogol", „L'Amore di Libertà", „L'Amore della Patria", „La Forza dell' Amiczia", „La Vendetta amorosa", „Il Filosofo veneziano" und „La bella Pellegrina".

In den „Commedie", die in den fernen Ländern des Orients spielen, entfaltet Chiari die ganze märchenhafte Pracht aus „Tausendundeine Nacht"; Wunderlichkeiten, fremder Aberglaube, Zaubereien, Tyrannei, religiöse Kulte, all das dient der Aufklärung. „Tausendundeine Nacht" war das beliebteste Märchenbuch: seit 1722 war es ins Italienische übersetzt worden, und zwar als „Novelle arabe, divise in mille e una notte" nach der französischen Übersetzung von A. Gallard, 1704. Besonders starke Wirkung hatten natürlich auch die satirischen Romane, die teils aus dem Französischen übersetzt worden waren oder nach französischem Vorbild geschaffen wurden und in Italien viel gelesen wurden. Für die vielen Reisenden, für Italiener wie für Fremde waren die Reisebeschreibungen, Fremdenführer und Zeitschriften von großem Nutzen. In Venedig erschien 1752 eine „Grammatica Geografica, ovvero analisi esatta, e brieve dell'interno corpo della Geografia moderna". Es ist eine Übersetzung aus dem Englischen von Pietro Chiari! Calogerà bemerkt dazu: „.... comprende con un metodo nuovo, e particolare, I. un esame generale del Globo, preceduto da un compendio dei veri fondamenti della

Geografia, ridotti in definizioni, problemi e teoremi. II. un esame particolare del globo nel quale s'indicano i nomi, il sito, la estensione, le divisioni, le suddivisioni, le Capitali, le Città prinzipali, gli Archivescovati, i Vescovati, le Università, la natura dell'aria, e del terreno, le mercanzie, e derrate, il commerzio, le rarità, i costumi, il carattere del linguaggio, e degli abitanti, la religione, il governo, e le armi de'Paesi principali, sparsi sulla superficie della terra, il tutto tratto dagli Autori moderni più accreditati .... tradotto per uso massime delle scuole, e della gioventù." — 1752 erschien in Venedig auch schon der 9. Band der „Storia Generale de'Viaggi", die sich von Jahr zu Jahr um weitere Bände vermehrte: 1756 erschien der 28. Band! — Aus dem Französischen übersetzt war die 1752 in Venedig erschienene „Raccolta d'osservazioni curiose sopra la maniera di vivere, i costumi, gli usi, il carattere, le differenti lingue, il governo, la Mitologia, la Cronologia, la Geografia antica e moderna, le ceremonia, la Religione, le Mechaniche, l'Astronomia, la Medicina, la Fisica particolare, l'Istoria naturale, il commercio, la navigazione, le Arti, e le Scienze de'differenti popoli d'Europa, dell'Asia, dell'Africa, e dell'America ec. Dell'Abate Lambert, Traduzione dal Francese....." Vom gleichen Verfasser stammt die ins Italienische übersetzte: Storia generale, civile, naturale, politica e religiosa di tutti i popoli del Mondo.... Traduzione dal Francese. Venezia 1757. — Seit 1757 gibt es in Venedig auch ein „Dizionario Geografico portatile.... Traduzione dal Inglese nel Francese e da questo nell'Italiano." Auch noch 1757 erschien in Venedig die „Storia moderna de'Cinesi, Giapponesi, Indiani, Persiani, Turchi, Russi ec."

Die ganze Welt erschien Chiari im Grunde immer und überall als die gleiche: Überall tobe der Kampf um die Herrschaft der Vernunft, der Wahrheit, der Natur gegen die Vorurteile der Menschen; die althergebrachten, unzeitgemäßen Anstandsregeln der Gesellschaft, Blindheit und Trägheit bekämpfen jeglichen Fortschritt. Alle Länder haben die gleichen Möglichkeiten, eine reiche, helle Zukunft zu erreichen, nur auf den Willen der einzelnen Menschen komme es an. Chiari erschienen die fremden Länder noch nicht als die von der Zivilisation unberührten, unverdorbenen Länder, noch hatte ihn der Weltschmerz nicht berührt, noch glaubte er fest an einen sichtbaren, ihm als unbedingt notwendig und natürlich scheinenden Fortschritt aller menschlichen Bemühungen.

Schlußbetrachtungen.

Das Venedig des Settecento kennen wir als heitere Stadt, die keine anderen Sorgen hatte, als ihre Gäste zu amüsieren. Wir denken an Maskeraden, Bälle, festlich geputzte Menschen, an Gondolieri, die sehnsüchtige Lieder singen, an alte, verträumte Marmorpaläste, die sich in dunklen Fluten spiegeln, wir denken an die Rialtobrücke mit ihren Schätzen an goldenem Geschmeide, bunten Stoffen, duftenden Früchten, wir denken schließlich auch an den Markusplatz, wo wie auf einer Bühne sich das venezianische Völkchen in buntem Wechsel zeigt [27].

Venedig war aber nicht nur eine feiernde, vergnügungssüchtige Stadt! Es war auch nicht mehr die reiche Stadt von ehedem. Venedig war eine arbeitsame Stadt: wir kennen die entzückenden Rokokomöbel, die wunderschönen feinen Glaswaren, die blanken Spiegel, die zarten Spitzen, die Stickereien in Silber und in Gold, die kunstvoll verzierten Gebrauchs- und Schmuckgegenstände, die zierlichen Porzellanfiguren, und was sonst noch alles an Kleinkunst damals in Venedig hergestellt wurde [28]. Venedig war auch eine geistig rege Stadt, mit ganz Italien wie mit dem Auslande hatte es immer lebendige Fühlung [29].

Doch ließ sich Venedig immer treiben, von außen kamen die neuen Kräfte! Unbekümmertheit, Arglosigkeit und Sorglosigkeit um die Zukunft kennzeichnet das venezianische Leben der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts: „... i veneziani speravono di evitare o almeno di allontanare ... la rovina, della quale nelle molte feste di un lungo carnevale cercavano di disperdere il forte e tenace presentimento. Non pensarono che la prudenza è virtù utile ai forti e che ai deboli giova spesso, molto più, l'audacia. O amarono illudersi di essere ancora forti.“ [30]

Venedig lebte und arbeitete einer sehr ungewissen Zukunft entgegen, die wir heute kennen und darum kritisch betrachten und beurteilen können.

Neben dem Venedig in froher Feststimmung haben wir das Venedig des nüchternen Alltags. Im Zeichen des Rokoko stand die äußere Lebenshaltung, im Zeichen des Rationalismus die geistige Verfassung: Rokoko und Rationalismus waren jedoch untrennbar miteinander verbunden [31].

Der Rationalismus der Aufklärung bedingte eine weitgehende Verbürgerlichung des gesamten kulturellen Lebens. Das aristokratische Lebensniveau des Cinque- und Seicento war im Settecento mehr und mehr gesunken. Das Bürgertum als solches gewann Geltung und wurde der

Träger der revolutionären demokratischen Ideen, der Reformpläne und des Fortschrittsgedankens.

Wie tief die Verbürgerlichung in alle Lebensgebiete eindrang, erkennen wir besonders deutlich in Pietro Chiari's „Commedie". Chiari nahm alle Kleinigkeiten des Lebens wichtig. Er war nicht genügend Künstler und großer Mensch, um wesentliche, große Dinge von nichtigen, kleinen unterscheiden zu können. Eine kulturgeschichtliche Betrachtung seiner Werke ist darum sehr aufschlußreich: Durch Chiari lernen wir besonders die Durchschnittlichkeit seiner Zeit kennen, die zur Abrundung eines Zeitbildes unbedingt notwendig ist.

„Pietro Chiari è, insomma, un prodotto complesso e caratteristico della Venezia decadente del Settecento, tanto che la storia dell'opere sue teatrali e la storia degli ultimi tempi di Venezia, sembra si completivo vicendevolmente." [32] Chiari, als Mensch und als Schriftsteller, „incapace di grandi odii e di grandi amori, non ben spogliato dai pregiudizii antichi e già invescato nei nuovi, egli, — nel tempo in cui germogliavano frequenti i Cagliostri, i Casanova, i Casti, dolori e vergogne d' Italia, — appartenne a quella mediocrazia morale, parecchio bacata ma non corrotta insanabilmente, a quella borghesia spirituale, caratteristica del secolo decimottavo che scettiche per l'esperienza del passato, noiate del presente, preparavono il burrascoso avvenire." [33] Chiari's Schriften zeigen immer das Leben seiner Zeit, einer „società che rappresenta una commedia nel teatro della vita: la vita stanca, vana e lietamente corrotta di Venezia moribonda." [34] „His (= Chiari's) intellectual shallowness easily adapted itself to those demands of fashion, to the vagaries of public taste that, in every age and country, have succeeded on the stage. He could borrow from every source, though he could not assimilate."[35] Zu seiner Zeit galt Chiari wirklich als bedeutender Schriftsteller. Sogar in Baretti's „Frusta Letteraria" [36] wagte ein Unbekannter, Chiari als eine bedeutende Persönlichkeit zu loben, als „vero fenomeno nella letteratura del suo tempo, nessuno più di lui ebbe fantasia, facilità a tentare generi diversissimi . . . ." „uno scrittore franco, vivace che si faceva intendere da tutti nella forza della sua inventive colpiva l'maginazione altrui, che, rapido nel suo procedere, vago nel suo colorito e vario nella copia delle sentenze esercitava sulle menti un irrestibile e soave dominio." Wir aber können mit Sommi-Picenardi [37] abschließend sagen: „Il Chiari ebbe innegabilmente buon ingegno e soda coltura, l'uno e l'altra annebbiati però dal cattivo gusto del secolo suo. Egli si diede a scrivere pel teatro spinto ugualmento dal bisogno e dal desiderio d'una facile gloria. . ."

Pietro Chiari starb 1785 in Brescia. Für ihn gab es noch unendlich viel Ziele, die erreicht werden mußten. Seine Reformpläne sollten welt- und menschheitsumfassend sein. Doch die Vielheit verwirrte ihn, sodaß er kein einziges Ziel mehr klar sah, und zum Vielschreiber geworden war.

Jedes Mittel, seine plötzlichen Einfälle zu verbreiten, war ihm recht. Ganz sprunghaft griff er bald zum Roman [38], bald zur Zeitung, bald zum Theaterstück, schweifte von einem Thema zum anderen und konnte nie bei einer Sache bleiben; er war unruhig, unbefriedigt, fieberhaft erregt wie seine Zeit. Statt ruhiger Entwicklung war bei ihm brodelnde Gärung und schließlich Ermattung. Er nahm den Stoff zu seinen Schriften, wo er ihn gerade fand. Die ganze weite Welt um ihn her war ihm fruchtbarer Boden, aus dem unermüdlich Kraut und Unkraut wächst. Sein Publikum wollte er nun das Kraut vom Unkraut unterscheiden lehren, das Vernünftige, zum Leben Brauchbare vom Unvernünftigen, Unbrauchbaren. Sein Blick war immer nur auf den sichtbaren, praktischen, unmittelbaren Nutzen und Schaden gerichtet. Wenn Chiari heute lebte, würde er vielleicht versuchen, für Rundfunk oder Film Manuskripte zu liefern: Seine lebhafte Phantasie und sein starkes Einfühlungsvermögen wären ihm auch heute treue Helfer; er wäre fähig, über jedes Thema in kürzester Zeit zu schreiben. Chiari's „Commedie" haben kein höheres Niveau als Unterhaltungszeitschriften, die immer mit der Zeit Schritt halten wollen, ohne daß sich der Leser dabei anstrengen muß oder gar zu kämpfen und zu leiden hat; auf angenehm friedliche Art wird er mitgeschleppt im Treiben des Lebens.

Chiari hat Vieles gelesen, gehört und gesehen. Doch eben nur als Durchschnittsmensch hat er das Leben erlebt. Die Gestalten seiner „Commedie" müssen wohl manche stürmischen Kämpfe bestehen; doch wie bei Chiari selbst berühren diese rein äußerlichen Kämpfe nicht die Seele und gehen spurlos vorüber. Chiari galt zu seiner Zeit als wichtige Persönlichkeit, man sprach und schrieb [39] aufgeregt und interessiert von ihm, er war aktuell. Aber schon zwanzig Jahre nach seinem Tode war sein Wirken für immer aus.

Nicht als Künstler oder großer Mensch, sondern nur für die Kulturgeschichte seiner Zeit hat er Bedeutung.

Anmerkungen.

1. Pietro Chiari: „Lettere scelte di varie materie piacevoli, critiche ed erudite, scritte ad una dama di qualità." Venezia, Pasinelli, 1749—52. 3 Bände. — Im 1. Band, 20. Brief über seine Kindheit.
2. Pompeo Molmenti: „La storia di Venezia nella vita privata dalle origine alla caduta della Repubblica." 3 Bände. Bergamo 1908. Band III: „Il Decadimento".
3. P. Baldensperger: „Comment le XVIIIe siècle expliquait l'universalité de la langue francaise". in: „Etudes d'histoire littéraire". Paris 1907.
   Alessandro Marasca: „Le origine del Romanticismo italiano". Roma 1910. S. 89: Letteratura francese.
   Arturo Graf: „L'Anglomania e l'influsso inglese in Italia nel secolo XVIII." Torino 1911. Vgl.: Introduzione und 1. Kapitel: „Gallomania e Gallofobia".
   Giulio Natali: „Storia letteraria d'Italia". Il Settecento. Milano 1929. Kapitel VII: Il Preromanticismo — La Letteratura francese.
4. Pompeo Molmenti: „La Storia di Venezia nella vita privata dalle origine alla caduta della Repubblica." 3 Bände. Bergamo 1908. Band III: Il Decadimento.
   Giulio Natali: „Storia letteraria d'Italia". Il Settecento. Milano 1929. Kapitel VI: In neoclassicismo.
5. Diese „Dissertazione": steht als Einleitung in den „Commedie in versi" (Venezia 1756—62) und in „Choix des meilleurs pièces du théâtre italien moderne." (Paris 1783, herausgegeben von Morin).
6. Giulio Natali: „Storia letteraria d'Italia". Il Settecento. Milano 1929. Kapitel I, IX, X, XI.
   Antonio Zardo: „Teatro veneziano del Settecento." Bologna 1926. Kapitel III und IV.
   Benedetto Marcello: „Il Teatro alla moda." Venezia 1725.
7. Ludovico Muratori: „Della perfetta Poesia". Milano 1705/06.
8. Louis Riccoboni: „De la Réformation du Théatre." Paris 1743.
9. Pier Jacopo Martello: „Del verso tragico," In: „Opere", Bologna 1735, 5 Bände, Bd. II.
10. Padre Concina: „De Spectaculis e Theatralibus". Venezia 1753. Vgl. Maffei's Kritik in seiner Abhandlung: „De'Teatri antichi e moderni." Verona 1754. Kapitel II.
11. Louis Riccoboni: „De la Réformation du Théâtre." Paris 1743. (S. 329: Plan du Théâtre.)
12. Carlo Goldoni: „Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre." Paris 1783/84.
13. Ernesto Masi: „De Gamerra e i drammi lacrimosi." Roma 1889.
    Michele Scherillo: „La commedia dell'arte in Italia." Torino 1884.
14. Taddeo Wiel: „I teatri musicali di Venezia nel Settecento". In: „Archivio Veneto", 1891/92/93.
    Max Fehr: „Apostolo Zeno und seine Reform des Operntextes", Zürich 1912.
    Hermann Kretzschmar: „Geschichte der Oper." Leipzig 1919. (besonders S. 181 ff).
    Michele Scherillo: „L'Opera buffa napoletana". Napoli 1883.
15. Ernesto Masi: „Le Fiabe di Carlo Gozzi." Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Ernesto Masi. Bologna 1884.

Carlo Gozzi: „Memorie inutile". Venezia 1797. Band I, Kap. 34. Band II, Kap. 4.

Pietro Chiari: „Commedie in versi". Venezia 1756—62. Tomo 10: Prefazione.

16. Michele Scherillo: „La Commedia dell'Arte in Italia." Torino 1884.
Constant Mic: „La Commedia dell'arte", Paris 1928.
Johannes Merz: „Carlo Goldoni in seiner Stellung zum französischen Lustspiel." Leipzig 1903.

17. Antonio Belloni: „Storia letteraria d'Italia". Il Seicento. Milano 1929. (S. 420—434: Il melodramma a Venezia; mit näherer Literaturangabe S. 443).
Giulio Natali: „Storia letteraria d'Italia". Il Settecento. Milano 1929. S. 733 ff.

18. Ernesto Masi: „Sulla storia del teatro italiano nel secolo XVIII. Studii. Firenze 1891.
Giulio Natali: „Storia letteraria d'Italia". Il Settecento. (Commedia: S. 852 ff; Tragedia usw. S. 941 ff. Mit genauer Literaturangabe.)

19. Chiari's „Commedie da camera" beurteilte und würdigte bisher als einziger: Gianfrancesco Sommi-Picenardi: „Un rivale del Goldoni". Milano 1902. Kap. XI: Il Chiari a Brescia.

20. Giambattista Marchesi: „I Romanzi dell'Abate Chiari." Bergamo 1900. S. 13: „Il nome di Filosofia aveva in quel tempo significazione più vasta e più vaga di quella che oggi non abbia. Significava tutto quello spirito innovatore che distruggeva vecchie teorie, vecchi sistemi, e toccava la pratica della vita, tutte quelle idee nuove e ardite che si agitavano nelle fantasie e nelle menti rideste ormai ad una vita meno fiacca e servile della passata."
W. Windelband: „Geschichte der neueren Philosophie." Leipzig 1911. S. 61 ff. über die italienische Naturphilosophie.
Giulio Natali: „Storia letteraria d'Italia." Il Settecento. Milano 1929. Kap. III und IV; besonders S. 200—204.
Giambattista Vico: „Principj d'una scienza nuova d'intorno alla commune natura delle nazioni". 1725. Vgl. Benedetto Croce: „La filosofia di Giambattista Vico." Bari 1911.

21. Giulio Natali: „Storia letteraria d'Italia." Il Settecento. Milano 1929. Kap. I und II mit Literaturangabe.

22. Gabriel Maugain: „Documenti per la storia di Fénelon in Italia." Paris 1910.

23. Giulio Natali: „Storia letteraria d'Italia." Il Settecento. Milano 1929. Kap. III mit Literaturangabe.

24. Padre Calogerà: „Memorie per servire all'istoria letteraria". Venezia, Valvasense, 1753—1758.
E. A. Cicogna: „Saggio di bibliografia veneziana." Venezia 1847.
G. Soranza: „Bibliografia veneziana." Venezia 1885.

25. Johannes Merz: „Carlo Goldoni in seiner Stellung zum französischen Lustspiel." Leipzig 1903.

26. Chiari's Schüler: Francesco Cerlone sagt von Chiari in „Commedie", Bologna 1775, Tomo VIII: „Ha esperienza veduto che quanto più per luogo dell'azione ci allontaniamo dalla nostra Italia, tanto più riesce gradita ad ogni spettatore."
Vgl. auch Anmerkung 24.

27. Philipp Monnier: „Venedig im 18. Jahrhundert". München 1928.

28. Giuseppe Ortolani: „Voci e visioni del Settecento veneziano." Bologna 1926. (Mit sehr genauen statistischen Angaben.)

29. Pompeo Molmenti: „La Storia di Venezia nella vita privata dalle origine alla caduta della Repubblica." Band III. Il Decadimento. Bergamo 1908. Vgl. auch die vielen Briefe und Memoiren italienischer und ausländischer

Diplomaten, Reisender und Abenteurer, z. B.: von Charles de Brosses, De Bernis, Goldoni's „Mémoires", Alfieri's „Vita".

30. Luigi Falchi: „Intendimenti sociali di Carlo Goldoni." Roma 1907.
31. Alessandro Marasca: „Le origine del Romanticismo italiano. Roma 1910.
32. Gianfrancesco Sommi-Picenardi: „Un rivale del Goldoni". Milano 1902. S. 112.
33. Ebenda. S. 111.
34. Giambattista Marchesi: „I romanzi dell'abate Chiari". Bergamo 1900. S. 92.
35. Joseph Spencer-Kennard: „Goldoni and the Venice of his time." New-York, 1920. S. 141.
36. Zeitschrift: „Frusta Letteraria": Milano 1829/30, vol.Iv. S. 893—898, Anmerkung.
37. Gianfrancesco Sommi-Picenardi: „Un rivale del Goldoni." Milano 1902. S. 101.
38. Giambattista Marchesi: „I Romanzi dell'Abate Chiari." Bergamo 1900.
39. Viele Manuskripte von Streitschriften, Sonetten, Gedichten und Abhandlungen, die Chiari, seine Freunde und Feinde betreffen, befinden sich im Museo Civile Correr zu Venedig.

Literaturverzeichnis.

I. Venedig im Settecento.

Pompeo Molmenti: „La storia di Venezia nella vita privata dalle origine alla caduta della Repubblica." 3 Bände. Band III: Il Decadimento. Bergamo 1908.

Casimir von Chledowsky: „Das Italien des Rokoko." München 1915.

Philipp Monnier: „Venedig im 18. Jahrhundert." München 1928.

II. Literatur und Theater:

Giulio Natali: „Storia letteraria d'Italia." Il Settecento. Milano 1929.

Guido Mazzoni: „Abati, soldati, autori, attori del Settecento." Bologna 1924.

Giuseppe Ortolani: „Voci e visioni del Settecento veneziano." Bologna 1926.

Padre Calogerà: „Memoire per servire all'istoria letteraria". Venezia, Valvasense, 1753—1758.

E. A. Cicogna: „Saggio di bibliografia veneziana." Venezia 1847.

G. Soranza: „Bibliografia veneziana." Venezia 1885.

Alessandro Marasca: „Le origine del Romanticismo italiano." Roma 1910.

Ernesto Masi: „Sulla storia del teatro italiano nel secolo XVIII." Studii. Firenze 1891.

Antonio Zardo: „Teatro Veneziano del Settecento." Bologna 1925.

III. Chiari und Goldoni.

Pietro Chiari: „Commedie." Venezia 1754. (In Prosa.)

Pietro Chiari: „Commedie in versi." Venezia 1756—1762.

Pietro Chiari: „Commedie da camera." Venezia 1770.

Gianfrancesco Sommi-Picenardi: „Un rivale del Goldoni." Milano 1902.

Giambattista Marchesi: „I romanzi dell'abate Chiari." Bergamo 1900.

Niccolò Tommaseo: „Storia civile nella letteraria." Torino 1872. In dem Kapitel: „Pietro Chiari, la letteratura e la moralità del suo tempo." S. 260 ff. mißglückt es dem Verfasser, aus Pietro Chiari einen schöpferischen Menschen und großen Künstler zu machen.

Carlo Goldoni: „Mémoires pour servir à l'histoire de sa vie et à celle de son théâtre." Paris 1783—84.

Mario Appolonio: „L'Opera di Carlo Goldoni." Milano 1932.

Luigi Falchi: „Intendimenti sociali di Carlo Goldoni." Roma 1907.

Joseph Spencer-Kennard: „Goldoni and the Venice of his time." New-York 1920.

H. C. Chatfield-Taylor: „Goldoni, a biography." New-York, 1913. — Herausgegeben von E. Maddalena: Bari 1927.

Charles Rabany: „Carlo Goldoni, le théâtre et la vie en Italie au XVIIIe siècle." Paris—Nancy. 1896.

Lebenslauf.

Am 7. Februar 1913 wurde ich, Dorina Louise Benedicte Lucchesi, als sechstes von acht Kindern des 1918 verstorbenen, evangelisch-lutherischen Pfarrers Dr. phil. Paul Lucchesi und seiner Ehefrau Hildegard, geb. Schunke, in Dresden geboren. Seit 1919 besuchte ich die Staatliche Höhere Mädchenbildungsanstalt zu Dresden, wo ich Ostern 1932 die Reifeprüfung ablegte.

Ich entschloß mich zum Studium der romanischen Philologie; als Nebenfächer wählte ich deutsche Literaturgeschichte und Kunstgeschichte. Im Sommersemester 1932 studierte ich an der Sächsischen Technischen Hochschule (Kulturwissenschaftliche Abteilung) zu Dresden. Um meine italienischen Sprach- und Literaturkenntnisse zu vertiefen, bezog ich für das Wintersemester 1932/33 die Universität Bologna. Seit dem Sommersemester 1933 bis einschließlich 1935 war ich an der Ludwig-Maximilians-Universität zu München eingeschrieben. Nach dieser Zeit bis zur mündlichen Prüfung am 10. Dezember 1936 widmete ich mich besonders der Abfassung vorliegender Dissertation in München, Dresden und Rom.

Ich habe an Vorlesungen oder Übungen folgender Dozenten teilgenommen:

In Dresden: Bruck, Fichtner, Klemperer, Luchtenberg, Spamer und Wengler.

In Bologna: Bianchi, De Carli, Galetti, Mondolfo und Supino.

In München: Arzeni, Borcherdt, Brecht, De Olea, Evers, Hartl, Jantzen, Kehrer, Maußer, Rauhut, Rehm, Rheinfelder, Pinder, Simon, Stange, Vincenti und Voßler.

Die vorliegende Dissertation: „Kulturgeschichtliche Betrachtung von Pietro Chiari's Commedie" entstand unter der Leitung von Geheimrat Professor Dr. Karl Voßler, dem ich für seine Anteilnahme und Hilfe bei dieser Arbeit und während meiner ganzen Münchener Studienzeit auch an dieser Stelle meinen aufrichtigsten Dank aussprechen möchte.

Ebenso danke ich auch allen meinen anderen Lehrern in Deutschland und Italien.